أ.د/ سيدي مُحمَّد بن مالك

الرّواية الجزائريَّة المُعاصِرة بين التّخييل والتّاريخ



الرّواية الجزائريَّة المُعاصِرة

بين التّخييل والتّاريخ

دار خيال للنشر والترجمة ©
تجزئة 53 قطعة. رقم 27. بليمور
برج بوعريريج – الجزائر-
0668779826
Khayaleditions@gmail.com
ردمك :978-9931-06-346-9
الإيداع القانوني : السداسي الأول 2021.

سيدي مُحمَّد بن مالك

الرّواية الجزائريَّة المُعاصِرة

بين التّخييل والتّاريخ

إهداء خاصّ

إلى روح مرزاق بقطاش

مُقدِّمة

نُحاوِل، في هذا الكتاب الذي اصطفيْنا له عنوانَ "الرّواية الجزائريَّة المُعاصِرة بين التّخييل والتّاريخ"، مُقارَبة سبع روايات جزائريَّة من وجهة نظَر السّرديات ما بعد البنيويَّة (La narratologie post – structuraliste)، وهي وجهة نظَر تروم التّوفيق بين سؤال الماهية الذي يقتضيه نسقُ المحكي الرّوائي القائمُ على جملة من المكوّنات المحايِثة له وسؤال الغائية الذي يُحفِّزه سياقُ ذلك المحكي الرّاكِنُ إلى المؤثّرات والظّروف الباعثة على إنشائه. من أجل ذلك، آثرْنا اختزال هذيْن السّؤاليْن الجوهريَّيْن في ثنائيَّة التّخييل والتّاريخ التي تتّسِم بها الرّواية الجزائريَّة المُعاصِرة، حيث يضطرب المحكي الرّوائي الجزائري، شأن كلّ محكيّ روائيّ، بين البعد التّخييلي الذي تؤسِّسه مفاهيم سرديَّة (من منظور الكتابة) – سردانيَّة (من منظور التّحليل)، من قبيل الرّاوي السّيرذاتي والتّبئير والمقام السّردي والبرنامج السّردي والتّحفيز التّأليفي الزّائف، والبعد التّاريخي بمدلوله العامّ الذي يُحيل إلى كلّ حدثٍ يسبق زمن الكتابة – زمن السّرد، ويطْفَح بالاختلاف و / أو الائتلاف بين رؤى العالَم (الرّؤية المحافِظة، والرّؤية الحداثيَّة، والرّؤية العبثيَّة، والرّؤية المأساويَّة،...)، وما يتشكّل داخِل كلّ رؤية من أفكار وأهواء وطموحات وتجارب تُعبِّر عن نظرتها للذّات والآخر ومُراوَحتها بين المركز والهامش وموقفها من الثّورة والحَراك والفساد والجريمة والإرهاب والمرض والألم...

ومن ثمّ، يرتضي كلّ كاتبٍ من الكُتّاب الخمسة، وهم أحلام مستغانمي وكمال داود وبشير مفتي وعبد اللّطيف ولد عبد الله وأمين الزّاوي، إستراتيجيَّة تخييليَّة تُسْعِفه في تجسيد التّاريخ ومنعطفاته الكبرى وتمثيل رؤى العالَم والأيديولوجيات الفاعِلة فيه والمنفعِلة به وتبيان رأيه في الصّراع المحرِّك لعجلته؛ فأحلام مستغانمي تنصُر كعادتها، المرأة، وتذود، في روايتها "الأسود يليق بكِ"، عن حقّها في الاختلاف والحريَّة، من خلال اصطناع خطابٍ سرديٍّ يمنح القارئ – المرويَّ له الانطباع بأنّ الكاتبة – الرّاوي (أو الرّاوية) تُقدِّم المسارَيْن الهوويَّيْن للمرأة والرّجل دون تحيُّزٍ إلى أحدهما، لكنّها، في الواقع، تُعضِّد مسار الأنوثة النّاهِض على الحب والعطاء والتّعايُش، وتُناوِئ مسار الذّكورة القائم على العنف والحرمان والإقصاء. ويُحاوِل كمال داود، في محكيِّه الرّوائي ما بعد الكولونيالي "مورسو: تحقيق مُضاد"، مُعارَضة رؤية ألبير كامو (Albert Camus) العبثيَّة للعالَم، عبر تمديد حبكة روايته "الغريب" الكولونيالية، حيث يسعى الكاتب الجزائريّ إلى إنْصاف "العربيّ" الذي تجاهَله النّص السّابق، بتعديل بعض المعطيات الحكائيَّة والمكوِّنات الخطابيَّة في النّص اللّاحق.

ويصبو بشير مفتي، في روايته "لعبة السّعادة؛ أو الحياة القصيرة لمُراد زاهِر"، إلى تشريح تاريخ الجزائر بعد الاستقلال وتصوير الفساد الذي نال من بعض قادة الثّورة، من منظورٍ ذاتيٍّ ينهَض على توظيف التّبئير الدّاخلي الثّابت في تقديم الأحداث والوقائع. وهو المنظورُ عينُه الذي يستنِد إليه أمين الزّاوي في روايتيْه "الخلّان" و"الباشْ كَاتِبْ"، حيث يُجسِّد، من خلال السّرد الذّاتي الذي يعهَد به إلى كائناته الورقيَّة، موقف الذّات من الآخر المختلِف في رؤيتها للثّورة والإرهاب في

الرّواية الأولى، وموقف تلك الذّات من الغيرية القائمة فيها في نظرتها إلى الحَراك في الرّواية الثّانية، وهو موقفٌ يُعرِب عن الجفاء بعد الألفة في محكيِّ "الخلّان"، وعن الصّراع والتّعصُّب والتّصادُم في محكيِّ "الباشْ كَاتِبْ". أمّا عبد اللّطيف ولد عبد الله فيُفضِّل الالتفات إلى التّاريخ الاجتماعي للمجتمع الجزائريّ؛ إذ يُعالِج، في رواية "خارج السّيطرة" موضوعة الجريمة التي تُمثِّل صدًى للفساد الذي أمْسى يعمُّ المجتمعَ كلَّه، مُتَّخِذًا من شكل الرّواية البوليسية، الذي يقوم على ثلاثيَّة الجريمة والتّحقيق واكتشاف المجرِم التي تُمثِّل حكاية المحكيّ البوليسيّ وتشعيب مضمون تلك الحكاية وتفصيلها اللّذيْن يُمثِّلان خطابه، أسلوبًا في التّعبير عن تلك الموضوعة. ثمّ إنّ ذلك الفساد المُتعاظِم في المجتمع سيتحوَّل، في رواية "التّبرُّج" للكاتب ذاتِه، إلى مرضٍ يُضاهي المرضَ العضويَّ نفسَه، بل باعثًا عليه ودافعًا إليه، حيث يُوازي ذلك التّحوُّل تعديلٌ على مستوى الكتابة – السّرد، يمضي فيه الكاتب – الرّاوي إلى التّأليف بين محكيّ الأفعال ومحكيّ الأفكار، بعد أن كان أو كاد أن يكون، في نصّ "خارج السّيطرة"، سردًا صِرْفًا.

تلمسان

2021 / 02 / 01

هوى الحب / هوى العنف

سيميائية النّفس في رو اية "الأسود يليق بكِ" لأحلام مستغانمي

تنضَح رواية "الأسود يليق بكِ"، للكاتبة العربيّة الجزائريّة أحلام مستغانمي، غنائيّةً تتمظهر في تدفّق سيلٍ من الأهواء تُفضي، كلّها، إلى الدلالة على المأساة الّتي تُلِمُّ بالشّخصيّة الرئيسة هالة الوافي، نحو الألم والوحدة والقلق والإحباط، وسواها من الأهواء التي يستثيرها هوى مركزيّ، هو هوى العنف الّذي يمثِّل نزوعًا نفسيًّا إلى إلحاق الأذى بالآخر، يسكُن النّفس الإنسانيّة، ويمتاز بكثافة شعوريّة تفيض كراهيّةً وعدائيّةً وإرهابًا، ولا تحدُّه عتبة سوى عتبة الأخلاق الّتي تستهجِنه وتُنكِره وتُدينه.

لذلك، نُلفي هالة الوافي تعاني أهواء ارتداديّة سببها العنف الّذي يعصِف بحياة أبيها وأخيها ويضطرّها إلى الهجرة، رفقة أمّها، من الجزائر إلى دمشق، أين تحاول التّحرُّر من أشباح الأهواء وظلال العنف تلك، بالإقبال على الغناء الّذي يبذره فيها أبوها تعلُّقًا بالحياة وحبًّا في البقاء؛ فليس لها من سبيلٍ إلى ذلك سوى بذل صوتها تُقارِع به صوت الرّصاص. إنّ كبرياء الشّخصيّة يأبى عليها الاستسلام للعنف فتضنّ بالدّموع في ذكرى اغتيال أبيها مثل ما تضنّ بها في بروفا البكاء وهي تسجِّل أغانيها، وكأنّ الكبرياءَ آخرُ ما تبقّى لها من سلاحٍ تجابِه به آلة الموت والخراب؛ فلولاه لما جَرُأَت على الغناء وتحدّت القتلة.

ثمّ إنّ هوى الكبرياء، الّذي تتّصف به هالة الوافي، ليس وليد المحنة الّتي يُمْتَحَنُ فيها، عادةً، صبرُ المُصاب وجلدُه، بل هو فطرة جُبِلَت عليها الشّخصيّة، تمامًا مثل هوى الحياء الّذي يَعْمُرُ نفوس أهل مروانة؛ ففي هذه المدينة "عن حياء، لا يبكي النّاس إلاّ غناءً. يأتون الحياة وهم يُغنّون، صرختهم الأولى بداية شجنٍ يستمرّ مدى العمر فالحزن في جموحه يُغادِر مآقيهم ليتحوّل في حناجرهم إلى مواويل. لذا هم منذورون للفجائع الكبرى؛ فالعواطف العاديّة، كما الخسائر الصّغرى، لا تصنع لديهم أغنية. في تطرُّفه، يُعطيك المرواني انطباعًا بلا مبالاته بهموم الحياة. في الواقع، هو يحوِّل همّه الأكبر إلى غناء، ما لا يغنّيه ليس همّه.. إنّه يُهين كلّ ما لا يُغنّيه"[1].

هكذا، يجتمع الكبرياء والحياء في نفس هالة الوافي؛ فيُشكِّلان كفاءتها الهوويّة الّتي تستأهل بها الدّخول في معترك حياةٍ جديدةٍ تعِدها بمسرّات لم تخطر لها، يومًا، على بال. إنّه معترك الحبّ، أو هوى الحبّ الّذي يتراءى لها مُخَلِّصًا من الأهواء الطّالِحة الّتي يُكثِّفها العنف ويرعاها، حتّى وإن كان الهوى الضّد الّذي تروم دفع هوى العنف به وهمًا وليس حقيقةً؛ فهي تؤْثِر الحبّ على اللاّحبّ ولو كان مُتخيَّلًا. ويبقى الكبرياء والحياء، مع ذلك كلّه، يحتفظان بتميّزهما واستقلالهما فهما الجسر الّذي تعبر عليه الشّخصية للانتقال من ضفة العنف وهزّاته إلى ضفة الحب ورجّاته من غير أن يضمحلا أو يتلاشيا في أَتون العنف وجنون الحب؛ فكما تمسّكت هالة الوافي بكبريائها وحيائها أمام الإرهابيّين، فهي تتشبّث بهما، وبالقدرِ نفسِه، أمام المحبوب.

---

[1] أحلام مستغانمي: "الأسود يليق بكِ"، هاشيت أنطوان، بيروت، د. ط، 2012، ص 28.

1 – الهوى والتّحبيك السّردي:

تتوارى الكاتبة خلف الرّاوي، أو الرّاوية إذا ابتغينا التّعيين وتحاول أن تقف، على الرّغم من طبيعتها كأنثى وطبيعة الكتابة ذاتها الّتي تبحث لها عن حيّزٍ ضمن أو ضدّ نسق ثقافي يهيمن عليه الرّجل على مسافة واحدة من شخصية المرأة وشخصية الرّجل، بأن تكون شاهدةً على أحداث لا تروم التورُّط فيها؛ فهي تسردها متظاهرةً بالموضوعية والحياد حيال الأهواء الّتي تقبع داخل كلّ امرأة وكلّ رجل فتكون سببًا في سعادتهما أو تعاستهما، مثل ما هي سببٌ في تجلّي سيرورة الحكاية وانعطافاتها؛ فالسّرد كاشِفٌ للأهواء المتعدّدة والمتباينة الّتي تؤلّف محتوى الحكاية، حيث إنّ الصّراع في الرواية، وإن كان قائمًا على العمل، فإنّ حافزَه الهوى الّذي يسم الشّخصيات بالاختلاف والتّقابل في الفعل والقول اللّذيْن يبعثان، بدورهما، على الهوى. "إنّ الأهواء تخصّ، ضمن التّنظيم العام للنّظرية [سيميائيّة الأهواء]، «كينونة» الذّات لا «فعلها». وهو ما لا يعني، بطبيعة الحال أنّ الأهواء لا علاقة لها بالفعل وذاته، ربّما فقط لأنّ ذات الفعل تشتمل، هي أيضًا، على «كينونة» هي أهليّتها. إنّ الذّات المُصابة بالهوى ستكون، دائمًا، في نهاية الأمر ذاتًا مُكيَّفةً حسب «الكينونة»؛ أي ذاتًا منظورًا إليها باعتبارها ذاتَ حالة، حتّى وإن كانت مسؤولةً عن الفعل[...]. ولكنّ هذا لا يجعلنا نتجاهل، مع ذلك، أنّ هوى الذّات يُمكِن أن يكون حصيلةَ فعل، إمّا فعل الذّات نفسِها، كما هو الحال في

«النّدم»، وإمّا فعل ذات أخرى يُسمِّيه السّيكولوجيّون «الانتقال إلى الفعل»"[1].

إنّ السّرد، في هذه الرّواية، يُنظِّم الأعمال (الأفعال والأقوال) والأهواء في آنٍ واحدٍ. إنّه، في الواقع، سرد مُتلبِّس بالوصف، أو وصف مُمتزِج بالسّرد، حيث يصعب تعيين التّخوم بين عمل الذّات وكينونتها في خطابٍ يسرد هذا ويصف تلك بالتّزامن. غير أنّ هذا التّنظيم يخضع لعملية تحبيك بسيطة يسهُل على المرويِّ له أو القارئ إعادة ترتيب مُحتواهُ الحكائي؛ فقد اعتمدت الرّاوية الغائبة أسلوب التّناوُب في تقديم توتُّرات الذّات الفاعلة والمنفعلة بسرد ثلاثة مسارات هووية ووصفها وتمثيلها، وهي:

أ – المسار الهوويّ للمُحب: ويتضمّن حالات النّفس القارّة والمتغيّرة التي تعتور هالة الوافي، حيث تنتابها أهواء متعدِّدة ومتضارِبة، مثل الكبرياء والشّغف والحياء والحب والثّقة والارتباك والشّجن والغيرة واللّهفة والشّوق والجراءة والوفاء. وإذا كانت هذه الأهواء توحي بأنّ الشّخصية ذاتٌ سويّةٌ، تُقبِل على الحب بحُرْقةٍ وفضولٍ، تملؤها، في ذلك، عواطف ومشاعر جيّاشة، ككُلِّ امرأة تصبو إلى الحب، فإنّها تتّصف، في المُقابِل، بهوى العنف الذي يحيل إلى ذاتٍ مُغالِبةٍ وصعبة المراس. إنّه العنف العاطفيّ الذي يكفُل لها الحفاظ على المسافة بينها وبين المحبوب، ومن ثمّ، صوْن كبريائها: "هذا ما لم يتوقّعه منها. ما كان

---

[1] ألجيرداس جوليان غريماس، جاك فونتني: "سيميائيّات الأهواء؛ من حالات الأشياء إلى حالات النّفس"، ترجمة وتقديم وتعليق: سعيد بنگراد، دار الكتاب الجديد المُتّحدة بيروت، ط. 1، 2010، ص 101.

مُهيَّأً لمعركة كهذه، ولا لهزيمة بعد نصر؛ فقد اعتقد أنّه حسم أمر هذه الفتاة، وكسب كلّ الجولات في قُبلة واحدة. هو لا يفهم تمرّدها على نعمته، ولا عدم تقديرها لمُجازَفته بزيارتها في غرفتها، وسرقته بعض الوقت بين الحين والآخر لمُهاتَفتها. بينما ما عادت هي تتقبّل فكرة أن يتصرّف بها هذا الرّجل كيفما شاء، وأن يمنّ عليها بالحب والاهتمام فقط حين يسمح له وقته بذلك"[1].

ب – **المسار الهوويّ للمحبوب:** ويشمَل الحالات العاطفية والشعورية التي تكتنف طلال هاشم؛ فقد أفضى العجزُ العاطفيُّ النّاتجُ عن خيانة المرأة الأولى، بالشّخصية إلى الاضطراب بين أهواء الفضول والشّك والكبرياء والعنف والشّجن والخوف والخشية واللّهفة من جهةٍ، وأهواء اللّامبالاة واليقين والاستكانة والرِّفق والسُّرور والسّكينة والاطمئنان والصّبر من جهةٍ أخرى. غير أنّ الهوى الذي ظلّ حيًّا ونقيًّا وثابتًا في نفس المحبوب فيتمثّل في هوى الحياة، حيث أقبلت الشّخصية على مباهج الحياة ومسرّاتها، واحتفت بمشاريعها الاستثمارية، ومضت تعيش ترفًا ورغدًا لم تُعكِّر صفوَهما تقلُّبات الحب ومُفاجآته.

ج – **المسارات الهوويّة للشّخصيات الأخرى:** في انتقالها الوجوديّ من الموت إلى الحياة، وتحوُّلها الهوويّ من العنف إلى الحب، تتشابَك حكاية هالة الوافي مع حكاياتِ ذواتٍ أخرى؛ حكاياتٍ تُلحِق الرّاوية الغائبة بعضَها بمحكيِّ العلاقة الرّاهنة القائمة بين المحب والمحبوب تارةً، وتُحيِّن بعضَها الآخر لتُعاصِر وقائع ذلك المحكيّ وأحداثه تارةً

[1] الرّواية، ص 151.

أخرى. وقد تراوحت أهواء تلك الذّوات، هي أيضًا، بين الحب ومُركِّباته والعنف ومُكوِّناته، حيث استولت على علاء، أخ المُحب، أهواء القلق والعذاب والغيرة جرّاء حبه لهدى من جهةٍ، وأهواء الحزن واليأس والإحباط من هوْل ما رأى من عنفٍ في مُعتقَلات السّلطة ومخابئ الإرهابيّين من جهةٍ أخرى: "مازال يُباهي بينه وبين نفسه أنّه دخل السّجون بسبب شبهة عشقية غير مُعلَنة ! هل كانوا سيضربونه ويعذّبونه لو عرفوا أنّه مجرّد عاشق ضحية مكيدة شاب لا ضمير له لم تمنعه لحيته من الكيْد لإنسانٍ بريءٍ ؟ لكنّهم تمادوا، وهو الذي لم يتعاطف يومًا مع الإسلاميّين، لفرط ما رآهم يُعذَّبون على يد الجيش غادر السّجن وهو إسلاميّ"[1].

كما تكشف الرّاوية الغائبة، في تضاعيف تقديمها لمساريْ المُحب والمحبوب الهوويَّين سرديًا ووصفيًا وتمثيليًا، أهواء كلٍّ من والد هالة الوافي الذي يعشق الغناء، ووالدتها هند التي يطاردها الموت بين حماه والجزائر، ونذير أخ هدى الذي يموت غرقًا في البحر وهو يحلُم بحياةٍ أفضل في الضّفة الأخرى، ومصطفى الذي يطفح مرحًا وحيويةً وشجاعةً، وعمّار الذي تحوم الشّكوك حول وقوفه وراء اغتيال والد هالة الوافي وأخيها علاء،...

---

[1] الرّواية، ص 95.

2 – الهوى والفضاء:

تُعَدُّ النّفس مُستودَعَ الأهواء؛ فهي فضاءٌ مُتخَمٌ بالعواطف والأحاسيس، سواء أكانت طبيعيّة أم شاذّة. وهي؛ أي الأهواء، "قابل [ة] للتّجلي بشكلٍ مُباشِرٍ"[1]، عبر الجسد الذي يُسعِف في إظهار مضامينها[2]، من خلال الرّقص تعبيرًا عن الفرح والصّراخ تصريحًا بالألم والبكاء إعرابًا عن الحزن والتّقطيب إشارةً إلى العبوس والبوْح دلالةً على الثّقة...؛ فتنتقل الأهواء، حينئذٍ، من فضاء النّفس المنغلق على أسراره وخفاياه إلى فضاء العالَم الفسيح. وقد تبدّى الحب والعنف، بوصفهما هويْن مركزييْن في الرّواية، في أفضية مُتعدِّدة؛ خاصّة وعامّة، مُغلَقة ومفتوحة، تاريخية وعصرية، طبيعية وثقافية؛ فالحب، الذي يتجسّد في قُبلة أو هدية أو قصيدة أو أغنية أو وردة أو عشاء فاخر أو جلسة حميمة، يتمّ، غالبًا، في الفضاء الخاصّ والمُغلَق اتّقاءً للشُّبهة والفضيحة، ودرءًا للتّعريض والتّشهير، على الرّغم من أنّ مُمارَسة الحب، مثل أيِّ مُمارَسة، تتطلّب فضاءً يقترن بالحريّة، سواء أكان الفضاء فرديًا، نظيرَ الغرفة والشقّة، أم جماعيًا، من قبيل الحديقة والمطعم، حيث "يرتبط المكان ارتباطًا لصيقًا بمفهوم الحريّة. وممّا لا شكّ فيه أنّ الحريّة – في أكثر صورها بدائيَّةً – هي حريّة الحركة. ويُمكِن القول إنّ العلاقة بين الإنسان والمكان – من هذا المنحى – تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحريّة، وتصبح الحريّة، في هذا المضمار، هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن

---

[1] ألجيرداس جوليان غريماس، جاك فونتني، مرجع سابق، ص 71.

[2] يُنظَر: المرجع نفسه، ص 58. تعليق المُترجِم في الهامش رقم (24).

يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات؛ أي بقوى ناتِجة عن الوسط الخارجي"[1].

إنّ الحب فعلٌ مُقيَّدٌ بفضاءٍ مُعيَّنٍ لا يبرحه؛ تُحدِّده السّلطة هنا، والذّوْق هناك؛ فهو حركة لا تُنجَز في الحديقة العامّة أو السيّارة أو قاعة المُعلِّمين، بل تُنجَز بعيدًا عن المترصِّدين وحرّاس النّوايا، وأداء لا يتحقّق في غابات بولونيا، بل في شقّة بباريس أو جناح في فندق بفيينا. ومع ذلك، تشعر هالة الوافي، وهي تتنفّس هوى الحب، أنّها أكثر حريّةً هناك، لأنّها بعيدة أو تحاول أن تبتعد عن عيون مُعجَبيها الجزائريّين على وجه الخصوص.

وإذا كان فضاء "الهناك"، مُمثَّلًا في باريس وفيينا، يسمح بتجلّي هوى الحب، مع مراعاة اللياقة التي تفرضها تقاليد الآخر وعاداته، فإنّ فضاء "الهنا"، مُمثَّلًا في مروانة وحماه وبيروت وبغداد، يسمح بظهور هوى العنف الذي يتجسّد في الاعتداء والضّرب والتّعذيب والتّنكيل والسّبي والاغتصاب والقتل، بحيث يستوطِن الشّوارع والحدائق والبيوت والسُّجون والمُعتقَلات والجبال والقرى والمدن والحواضِر، في المغرب والمشرق. لقد شهدت تلك الأفضية، جميعها، أنواعًا شتّى من العنف وأشكالًا مختلفة من الإرهاب، مثل اغتيال جدّ هالة الوافي من قِبَلِ الجيش السّوري في حماه، واغتيال والدها وأخيها من قِبَلِ الإسلاميّين في الجزائر، وتعذيب أولئك الإسلاميّين في مُعتقَلات السّلطة

---

[1] سيزا قاسم: "القارئ والنّص؛ العلامة والدّلالة"، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، د. ط، 2013، ص 45.

وسجونها، والحرب الأهليّة في لبنان، وتعذيب الأسرى العراقيّين في سجن أبو غريب من قِبَل الجيش الأمريكي.

ولم يسلم "الهناك" ذاتُه من أثر العنف وسطوته، وإن انحصر في جانبه العاطفيّ الذي كان دافعه في نفس المُحب أهواء الحياء والكبرياء والأنفة والشّموخ، وكان حافزه في نفس المحبوب أهواء الغرور والشّك والغيرة والقسوة، حيث يُباغت المحبوبُ، الذي يشعر بإهانة هالة الوافي وهي ترفض المال الذي يُقدِّمه لها في جناحهما بالفندق، المُحبَ بكلماتٍ "كالرّصاصة لا تستردّ، راح يُطلق عليها وابل رصاصه كيفما اتّفق. كانت الكلمات تأتي إليه كما تأتي الدّموع إليها.. الكلمات التي تقتل لاحقًا. الكلمات الغيوم التي تُمطِر دمعًا في ما بعد، ذلك أنّها قرّرت أن تبقى واقفة.. تتأمّل تدفُّق حممه، دون أن تردّ عليه أو تُنزِل من عينيْها دمعة؛ فهي لم تفهم أصلًا ما الذي يحدث"[1].

3 – مآلات الهوى:

تنبني العلاقة بين الذّاتيْن الهوِيتيْن، إذًا، على الصّراع بين الرّغبة من جانب المُحب والمصلحة من جانب المحبوب، حيث ترغَب هالة الوافي في أن تعيش علاقة حب، بإيعازٍ من الفضول ولتلافي آثار العنف، بينما يمثّل الحب، في نظر طلال هاشم، مبهجًا من مباهج الحياة الكثيرة التي يُنفِق في سبيلها ماله وبعضًا من وقته. وتعكس الرّغبة والمصلحة، معًا، إرادةً تُكسِب الذّاتيْن كفاءةً هوويةً، وتُمثِّل "انفتاحًا جديدًا أو تسارُعًا جديدًا"[2] نحو المستقبل؛ ففي حين، يصبو

---

[1] الرّواية، ص 285.

[2] ألجيرداس جوليان غريماس، جاك فونتني، مرجع سابق، ص 84.

المُحب إلى امتلاك قلب المحبوب أملًا في حياة هادئة ومُستقرّة يغمُرها الحب والودّ، ولو إلى حين، يطمح المحبوب إلى امتلاك المُحب كجزءٍ من مشاريعه وشيءٍ من أشيائه، إلى الأبد.

لقد شاءت إرادة طلال هاشم أن يكون غناء هالة الوافي، في القاهرة، له وحده، كما يروم أن تُقيم حفلًا واحدًا في السّنة وأن تُكرِّس وقتها لدراسة الموسيقى. وهو ما يشي بغيرة المحبوب على المُحب، وخوفه من أن ينصرف إلى سواه، أو، بالأحرى، بغيرته من نجاحه، وخوفه من أن تحجب شهرته ثراءه. إنّ الخصم، في العلاقة بين الذّوات التي تُؤسِّس لهوى الغيرة، يتجسَّد، ليس في شخص رجلٍ يثير قلق الغيور وشكّه، وإنْ كان حضوره مُتخيَّلًا يبعث عليه اللّقاء العابِر بين هالة الوافي، بوصفها المحبوبَ في هذه العلاقة، ومُعجَبيها من الرّجال، مثل كمال ساري وعزّ الدّين، بل في النّجاح الذي يُلازِم المحبوب، والشّهرة التي تترتّب عن ذلك النّجاح. ولكنّ الأمر يختلف حين تغدو هالة الوافي، في هذه العلاقة، غيورًا ترتاب من مكر المحبوب العاطفيّ الذي يُوقِع في شَرَكِه غريماتها المُفتَرَضات من النّساء، حيث يتجسَّد الخصم في ظلّ زوجة يتراءى لها، أو شبَح صديقة تتوهّمه، أو أطياف عشيقات تلوح لها. ومع ذلك، فقد "كانت تحتاج إليه من أجل كلّ الأفراح التي منّت بها نفسها، والمباهج التي خالت القدَر سيهديها إليها أخيرًا، وأيضًا لمُواجَهة انكسارات الرّوح"[1].

غير أنّ القدَر شاء ألّا تدوم العلاقة بين هالة الوافي وطلال هاشم سوى عامين، وهو زمنٌ كان كافيًا لتجلّي الكثيرِ من الأهواء السلبية.

---

[1] الرّواية، ص 60.

ولعلّ في مُقدِّمتها هوى العنف الذي يتولّد عن الإفراط في الانفعال والمُبالَغة في التّأثُّر، حيث يُصاحِب الحب، الذي يُعَدُّ هوى إيجابيًا، أهواء تتجاوَز حدود ما تُبيحه الثّقافة المُجتمَعيّة من عواطف ومشاعر، من قبيل الغيرة والكبرياء والأنفة والشّموخ التي تُورِثُ العنف العاطفيّ عند هالة الوافي، والغرور والكِبْر والغيرة والرّيبة التي تُنْتِجُ العجز العاطفيّ الذي يُفضي، بدوره، إلى البطش العاطفيّ عند طلال هاشم، وكأنّ اختلاط الحب بمثل هذه الأهواء، وامتزاجه بمثل تلك الانفعالات، التي توحي بالرّغبة في التّملُّك وإرادة الاستيلاء وطلب الاستحواذ، مَدْعاةٌ للعنف. ثمّ، بعد هذا كلّه، أليست تلك الأهواء نفسها هي ما تسبَّب في استشراء العنف المادّي الذي خلَّف الخراب والدّمار ؟!

لقد أفسدت الأهواء الطّالِحة الحب والإنسان والمكان. ولكنّ هالة الوافي تأبى إلّا تنتصر لإرادة الحياة؛ تلك الإرادة التي كانت شعار طلال هاشم ومُبتغاه: "الرّجل الذي لم يُعطِها شيئًا.. وعلّمها كلّ شيءٍ، تناسى أن يُعلِّمها درسه الأهمّ: الإخلاص للحياة فقط"[1]. قد تبدو إرادةً واحدةً، ولكنّها تختلف من حيث المنشأُ والصُّبوةُ؛ فهي إرادة البناء والعطاء والتّسامُح والمُشارَكة من جانب المرأة، وإرادة الهدم والحرمان والطُّغيان والهيمنة من جانب الرّجل. تلك، إذًا، هي رؤية أحلام مستغانمي التخييلية للعلاقة بين الجنسيْن في هذه الرّواية على الأقلّ، وذلك هو موقفها الرّاسِخ الذي تُرافِع فيه عن حقِّ المرأة في الاختلاف والحريّة في الفكر والفعل.

---

[1] الرّواية، ص 330.

ما وراء التّخييل

في العلاقة بين "مورسو: تحقيق مُضاد" لكمال داود و"الغريب" لألبير كامو

تأسيسًا على مقولة التّشاكُل / التّبايُن التي يتضمَّنها مفهوم ما وراء التّخييل (La transfictionnalité)، بوصفه "الظّاهرة التي، من خلالها، يرتبط، معًا، نصّان، على الأقلّ، للكاتب نفسه أو لا، في التّخييل ذاته، سواء بتكرار الشّخصيات، وتمديد حبكة سابقة، أو تشارُك الكوْن التّخييلي"[1]، تتقاطَع رواية "مورسو: تحقيق مُضاد" لكمال داود مع رواية "الغريب" لألبير كامو؛ فمن منظور تلك المقولة تستحضر رواية الكاتب الجزائري بعض شخصيات النّص الأصلي، وهي الشّخصية الرّئيسة مورسو وأمّه وسلامانو ورايمون وماري والكاهن والعربيّ وصديقه، وتستوحي بيئته التّخييلية، التي تتمثَّل في المكان الجغرافي ذي السّمة المرجعيَّة (مدينة الجزائر وبلدة مرِنغو marengo أو حجّوط)، والمكان المفتوح (الشّاطئ)، والمكان المغلَق (السّجن) والزّمن العامّ الذي يقع فيه حدث قتْل مورسو للعربيّ، وهو صيف 1942 (وهو، في الواقع، زمن الإبداع، أو الزّمن الذي نُشِرَت فيه رواية "الغريب"، وليس زمن الحدث الحكائي الذي لا يذكره مورسو)، والزّمن الخاصّ أو التّوقيت الذي يرتكب فيه مورسو فعل القتْل، وهو الثّانية ظهرًا.

---

[1] Richard Saint – Gelais: «Fictions transfuges; La transfictionnalité et ses enjeux», Seuil, Paris, 2011, p 7.

وإلى جانب استلهام النّص الثّاني بعضًا من حكاية النّص الأوّل، والذي يتمثَّل في الشّخصيات، خاصّةً منها المؤثِّرة والفاعِلة، مثل مورسو، وجريمة القتْل، باعتبارها نواة الحكاية وبؤرتها، وتقاسُمه شيئًا من الكوْن التّخييلي معه، نظيرَ المكان والزّمن، تحذو رواية "مورسو تحقيق مُضاد"، على مستوى الخطاب، حذْو رواية "الغريب" في اعتماد التّبئير الدّاخلي الثّابت الذي يُقدِّم الرّاوي السيرذاتي، من خلاله الأعمال والأخبار، حيث تُهيْمِن وجهة نظر هارون شقيق موسى "العربيّ" (وانتقاءُ هذيْن الاسميْن يُلْمِحُ إلى وجود علاقة بين نصّ كمال داود، بوصفه نصًّا لاحقًا، والنّص الدّيني، باعتباره نصًّا سابقًا) في النّص المحاكي، ومورسو في النّص المحاكى، وهي وجهة نظر تقوم على جملةٍ من التأمُّلات والخواطِر التي تعْتلج في صدريْهما، وتحثُّهما على مُمارَسة التّحليل الذّاتي الذي يُصيِّر حكايتيْهما محكيَّ أفكارٍ يركَن إلى خطاب داخلي مُسرَّد أو مرويّ[1]؛ فباستثناء حدث الجريمة، الذي يُمثِّل فعلًا مركزيًّا في الحكايتيْن، تنْساب أفكار الرّاوييْن السّيرذاتييْن وآراؤهما في موضوعات الحياة والموت والعبث والحب، التي تُحفِّز إليها، تارةً، أقوال الشّخصيات وحواراتها، التي يضطلع الرّاويان، في كثيرٍ من الأحيان، بإعادة صياغتها سرديًّا (وهنا، نكون، مرّةً أخرى، أمام خطاب مُسرَّد أو مرويّ، ولكنّ موضوعَه الأقوالُ)، وتبعث عليها، تارةً أخرى نظرتهما الشّخصية للعالَم، لتُشكِّل تلك الأفكار والآراء، بذلك، محور التّخييليْن.

(1) Gérard Genette : «Figures III», Seuil, Paris, 1972, p 191.

غير أنّ نصّ "مورسو؛ تحقيق مُضاد" لا يكتفي بارتحال بعض المعطيات الحكائيَّة من نصّ "الغريب" إلى حكايته، وانتقال بعض المكوِّنات الخطابية من ذلك النّص إلى خطابه، إنّما يعمد، في الوقت عينه، إلى تعديل تلك المعطيات والمكوِّنات بما يعكس هويَّة كمال داود ويُحقِّق سلطته التّخييلية، حتّى وإنْ جرى تقليد اللُّغة التي كُتِبَت بها الرّواية الأصلية، وهي اللّغة الفرنسية، واقتباس (citation) بعض مَقاطِعها، مثل تلك الجملة – الأُمنية التي يختم بها مورسو حكايته قائلًا: "لم يبق لي سوى الأمل في أن يكون هنالك الكثير من المشاهدين يوم إعدامي، وأن يستقبلوني بهتافات الكراهيَّة"[1].

لقد سعى كمال داود إلى تغيير عناصر نصّ "الغريب" التي استثْمرها في مُحاكاته له، مُعارِضًا طريقةَ ألبير كامو في بناء الحكاية ورؤيتَه للعالَم على وجه الخصوص؛ فقد انصرف إلى تمديد الحبكة التي تقوم عليها رواية "الغريب"[2]، مُقابِلًا بين شخصيات حكاية النّص اللّاحق وشخصيات حكاية النّص السّابق (هارون – موسى باعتبارهما ثنائيًا / مورسو، وأمّ موسى / أمّ مورسو، ومِريم / ماري، والإمام / الكاهن)، وبين الحدث المركزيّ في حكاية النّص اللّاحق والحدث الجوهريّ في حكاية النّص السّابق (قتْل هارون لجوزيف لاركيه / قتْل مورسو للعربيّ)، وبين عدد طلقات المسدّس التي يقذفها القاتل في

[1] كمال داود: "مُعارَضة الغريب"، ترجمة: ماريّا الدويهي، جان هاشم، دار البرزخ، الجزائر، دار الجديد، لبنان، ط. 1، 2015، ص 174. والعنوان الأصليّ للرّواية هو "Meursault; contre – enquête".

[2] يُرادُ بالحبكة، في هذا المقام، الطّريقة التي تُنْسَج بها الحكاية عند الشّكلانيّين، وقد يدنو مفهومُها ذاك، نوعًا ما، من تصوُّر مصطلح الخطاب عند البنيويّين.

حكاية النّص اللّاحق وعدد طلقات المسدّس التي يقذفها القاتل في حكاية النّص السّابق (طلقتان اثنتان / خمس طلقات)، وبين المكان الذي يحتضن حدث القتْل في حكاية النّص اللّاحق والمكان الذي يجري فيه حدث القتْل في حكاية النّص السّابق (مستودعٌ موجودٌ في المنزل الذي يأوي إليه هارون وأمّه في بلدة حجّوط / شاطئٌ في مدينة الجزائر)، وبين الزّمن العامّ الذي يقع فيه حدث القتْل في حكاية النّص اللّاحق والزّمن العامّ الذي يقع فيه حدث القتْل في حكاية النّص السّابق (صيف 1962 / صيف 1942)، وبين توقيت الحدث في حكاية النّص اللّاحق وتوقيته في حكاية النّص السّابق (الثّانية صباحًا / الثّانية ظهرًا)، وبين الدّافع إلى اقتراف فعل القتْل في حكاية النّص اللّاحق والباعث على ارتكابه في حكاية النّص السّابق (الانتقام / الصّدفة)، وبين تبرير فعل القتْل في حكاية النّص اللّاحق وتبريره في حكاية النّص السّابق (استعادة حقّ / ضرْبة شمْس)، وبين سلوك القاتل في حكاية النّص اللّاحق وسلوكه في حكاية النّص السّابق (الارتباك والتّردُّد / الصّراحة والوضوح).

وتحيل هذه التّقابُلات التي يتشكَّل، على أساسها، تخييلُ "مورسو؛ تحقيق مُضاد" ما بعد الكولونيالي إلى رغبة كمال داود في مُعارَضة المنطق الذي يقوم عليه تخييلُ "الغريب" الكولونيالي؛ ذلك المنطق الذي يضرب صفْحًا، حكائيًا وخطابيًا وتلفُّظيًا (أيْ سرديًا)، عن هويَّة "العربيّ"؛ فيغْفَل تحديد كيْنونته، من اسم وملامح وصفات ويتجاهل أفعاله، سوى أنّه يتشاجَر مع رايمون عشيق أخته، ويظلّ يُلاحِقه بعْد أنْ يعتدي عليها بالضّرب، ويهمل مسار حكايته الذي يُفترَض أنّه يُناقِض مسار حكاية مورسو قبل أن يتشابَك المساران

لحظة وقوع حدث القتْل، ويحرمه من سرْد ذلك المسار انطلاقًا من رؤية سرديَّة ذاتية تُسْعِفه في إظْهار موقفه من الأحداث ونظرته للوجود. من أجل ذلك، يُحاوِل الكاتب الجزائريّ توسيع حبكة رواية "الغريب"، بالإعْراب عمّا سكت عنه نصُّ ألبير كامو وأضْمره تخييلُه وإحْلال منطق آخر محلّ منطق التّخييل السّابق، يُنْصِف "العربيّ" من خلال منحه كيْنونة تليق ببطولته التي غيَّبتها بطولة مورسو "العبثيَّة" (وتلك كانت رؤية ألبير كامو للعالَم) وحضوره المهيْمِن على صعيد الحدث وروايته، ويثْأر لموته الذي لم يلتفت إليه لا مورسو ولا جلسات التّحقيق معه ولا مُحاكَمته ولا الصّحافة التي واكَبت القضية (وذلك موقفٌ ينمّ عن الاحتقار الذي تُعامِل به الأنا – المركزيَّة الغربيَّة التي يُمثِّلها الرّجل الأبيض الآخرَ – الهامشَ الذي يُمثِّله العربيّ). ومن ثمّ، فقد أراد كمال داود "إعادة كتابة هذه القصّة، باللّغة نفسها، لكنْ من اليمين إلى اليسار"[1].

[1] الرّواية، ص 14.

السّرد والتّجريب
في رواية "لعبة السّعادة" لبشير مفتي

يؤْثر بشير مفتي، في رواية "لعبة السّعادة؛ أو الحياة القصيرة لمُراد زاهِر"، أسلوبًا في الكتابة ينأى عن مظاهر التّجريب الشكلية نظيرَ تشعُّب الأحداث وتشابُكها، وتكسير خطيّة الزمن الحكائي وتكرار المشاهد وإرجاء النهاية، وتعدُّد الرّواة والأصوات، وتهجين اللغة السرديّة، وتنوُّع خطابات الشخصيات وتنافُرها. ولكنّه، في المقابِل ينفتح على مظاهر التّجريب المضمونية، من قبيل توظيف التّاريخ ابتغاء مُساءَلته وتشريحه، ليس من منظور المنتمي لذلك التاريخ ولا للفكر السّائد فيه، مثلما فعل عبد الحميد بن هدوقة والطّاهر وطّار مثلًا، اللّذان انتقدا، روائيًا، رواسب الإقطاع وتنامي الرأسمالية وسياسات السّلطة جميعًا، من منطلَق المنتمي للفكر الذي يُؤسِّس للنّظام القائم، والمُعايِش للتّحوُّلات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي عرفتها الجزائر. وهو انتقادٌ شابَه قليلٌ أو كثيرٌ من التلطُّف وتلبّسه الصّدق والحساسية المُفرِطة، والحسرة والألم كذلك.

إنّ تشريح بشير مفتي لتاريخ الجزائر بعد الاستقلال تشريحٌ من الخارج، يطمح الكاتب، من خلاله، إلى أن يكون غير مُتحيّزٍ في رؤيته لمآل الثّورة والثّوار؛ فهو ينظر إلى الواقع من زاوية المُؤرّخ السّردي غير المُعاصِر، تاريخيًا، لزمن وقوع الأحداث؛ فالكاتب من مواليد سنة 1969، والحكاية التي يُنشِئها تجري بين سنتيْ 1963 و1978، كما يومئ إليه التّنبيه في مُستهلّ الرواية؛ أي قبل انقلاب الرّئيس هواري بومدين

على الرّئيس أحمد بن بلّة، أو ما سُمّيَ في أدبيّات السّلطة آنذاك بالتّصحيح الثّوري، بسنتيْن إلى غاية وفاته. غير أنّ بشير مفتي يريد أن يمنح الانطباع بأنّه عاصَر تلك الأحداث، تخييليًا على الأقلّ، حين يعهد بالسّرد إلى الرّاوي السيرذاتي الذي يُؤلِّف بين الوجود في مقام الحدث والوجود في مقام السّرد؛ فيكون في المقام الأوّل ذاتًا ملفوظيةً، ويكون في المقام الثاني ذاتًا تلفُّظيةً. وهو ما يدعو هذا النّوع من الرّواة إلى تقديم الحكاية، بما يؤكّد وجوده المزدوج بوصفه قائمًا بالعمل يُنجِز أعمالًا تعكس طبيعة العلاقات التي تربطه بالقائمين بالعمل الآخرين وراوٍ يُنجِز عمل السّرد المُسنَد إليه في الوقت عينه.

ولعلّ انصرافَ بشير مفتي إلى اعتماد السّرد السيرذاتي يحيل إلى رغبته في أن يكون أمينًا في التّعبير، واقعيًا، عن مرحلة مُتخَمة بالأحداث والتحوُّلات والتّحديات من تاريخ الجزائر المُعاصِر والتّصريح، تخييليًا، بأفكار الشخصيات وعواطفها، وفي أن يدفع القارئ، على صعيد التلقّي، إلى الانخراط في العالَم المتخيَّل الذي يصطنعه. وإذا كان هذا الأمر مُمكِنًا ومشروعًا فيما يتعلّق بشخصية مُراد زاهِر التي ينبغي لها أن تحكيَ سيرتها الذاتية، فإنّه لا يُمكِن ولا يجوز لهذه الشخصية أن تقصَّ سيَر الآخرين، من منظور السرديات التلفُّظية، على الأقلّ، التي تميِّز بين مَنْ يضطلع بسرد حكايته ومَنْ ينهض بسرد حكاية الآخر، حيث يُفترَض أن يمتلك الأوّل الحقّ

والحريّة، معًا، في أن يسرد تفاصيل حياته التي لا يُدرِكها سواه، بينما يتوفّر الثاني على الحقّ والحريّة في أن يروي ظاهر الأحداث فقط[1].

ومع ذلك، وبناءً على إستراتيجية بشير مفتي الذي يروم السّرد سيرذاتيًا ووجهة النّظر ثابتةً، تمرّ الأخبار، في الرّواية، عبر بؤرة سرديّة مُموقَعة داخل شخصية مُراد زاهِر، التي تُدرِك الأحداث جميعها؛ فهذه الشّخصية لا تكتفي بسرد ما تفعله هي وما تقوله وما تفكر فيه فحسب، بل تروي ما تفعله الشخصيّات الأخرى وما تقوله وما تفكّر فيه أيضًا. ومن ثمّ، يوجِّه المنظور السردي للشخصية – الرّاوي أحداث الحكاية كلها؛ فيجعل الأخبار تنساب بشكلٍ تسلسليٍ، لا تقطع تدفّقها لاحقة أو سابقة إلّا نادرًا، بل إنّ تلك اللواحق والسوابق القليلة ذاتها تندمج في سرد الرّاوي السيرذاتي لحياته القصيرة.

هذه الحياة التي ستتقاطَع مع حياة خاله بن يونس الذي يُمثِّل فئة الثّوار المُساندين لانقلاب الرّئيس هواري بومدين وسياساته، أولئك الذين "كانوا يرون في كلّ ما حصلوا عليه من مكاسب وامتيازاتٍ حقوقًا مشروعةً، وبدؤوا ينظرون إلى أنفسهم على أنّهم ملاك الجزائر الحقيقيون، ولن يُزحزِحهم أحدٌ من الأمكنة التي أخذوها بالقوّة، وأنّ على البقية أن تقبل بما يُمنَح لها من حقوقٍ يسيرةٍ، لكن كانوا يعرفون كيف يرضون تلك الطّبقات الفقيرة والمتوسِّطة. أمّا الشباب فكانوا ينظرون إلى بومدين كزعيمٍ تقدُّميٍ ومُخلِصٍ حقيقيٍّ. ويجب القولُ إنّ

---

[1] يُنظَر: رينيه ريفارا: "لغة القصة؛ مدخلٌ إلى السرديات التلفُّظية"، ترجمة: محمّد نجيب العمامي، جامعة القصيم (السعودية)، د. ط، 2015، ص 184.

الزّعيم كان يعطي الشباب سلاح التّعليم المجاني وثقة غريبة بالغد كانت ترفع في أعينهم إلى النّجوم المضيئة في عتمة الكوْن"[1].

ولا يجد مُراد زاهِر، أمام اشتداد هذا الوعي المُهيمِن على خاله بن يونس، سوى الإذعان لرغباته وخططه، وهو الغريبُ الذي يضطرّ إلى مغادرة القرية التي وُلِد فيها إلى بيت خاله في المدينة بعد موت أمّه والمدينيُّ الذي لا يستطيع التخلُّص من عقدة القرويّ بعد موت أبيه حيث يتحوّل، سريعًا، من ذاتٍ باحثةٍ عن السّعادة إلى ذاتٍ مُنكفِئةٍ تستجيب لأوامر الخال ونواهيه، وكأنّ في تلك الاستجابة نفسها سعادةً لا تعدِلها أو تُضاهيها السّعادة المتأتيّة من الحب أو الإيمان بالقدرية. إنّ السّعادة التي يريدها له خاله بن يونس هي تلك التي تنبع من مُمارَسة الظّلم والقهر، وتتجمَّل بالكبْر والتغطرس، وتتأسَّس على الطّاعة العمياء للرّؤساء؛ فذلك سيكفل لمُراد زاهِر تولّي المهام العظيمة التي سيُفوّضِها له خاله مستقبلًا؛ فلا بأس، والأمر كذلك، في أن يُسلِّم بنجاحه في البكالوريا مع علمه بأنّه غير حقيقٍ به، ويرضى بالزّواج من ابنة خاله نور الحامِل من ابن شخصيةٍ قويّةٍ في السّلطة وينسب ابنها كمال إليه، ويتغاضى عن الرّسائل التي يكتبها لها عشيقها ميمي.

وفي خضمِّ ذلك كلِّه، يتمسّك مُراد زاهِر بحبه لناريمان، ويُلفي في ذلك الحب السّعادة المفقودة: "الحب هو الذي أزهر في النّهاية معنى الحياة، الأشياء الماديّة لا تهمّ. الحب هو الذي يجعلنا نحلم ونرقص عندما تمرّ أغنية قديمة لإديت بياف أو أزنفور على الراديو، فتتقدّم

---

[1] بشير مفتي: "لعبة السّعادة؛ أو الحياة القصيرة لمُراد زاهِر"، منشورات ضفاف، بيروت منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2016، ص 50، 51.

منّي وتأخذ بيدي ونبدأ في الرّقص والحلم"[1]. ويُقيم علاقات معرفيّة في رحاب الجامعة، مع ناصِر الدمشقي الحالِم بالثّورة العربية، ونصيرة حدّاد المتأثّرة بمصالي الحاج، وفطيمة مناصري المُؤيِّدة لفرحات عباس، وطلبة آخرين غير منتمين أيديولوجيًا مثله تمامًا، وينفتح على الأجانب الذين يفِدون إلى الجزائر من أجل الدّراسة، ويُعجَب برؤيتهم المُحايِدة حول الثّورة.

ولكن، يبدو أنّ رحلة مُراد زاهِر مع السّعادة ستكون قصيرةً؛ فبعد أن وجدها في التّسليم بالقضاء والقدر إثْر موتِ أمِّه: "كثيرًا ما يشعر المرء أنّ كلّ شيءٍ مُخطَّط له ومُدبَّر من طرف علّام الغيوب، وما عليه إلّا أن يسير في طريقه إلى أن يصل إلى غايته، فذلك هو مكتوبه في الحياة، لن يحيد عنه مهما فعل، ومهما قال في نفسه، كتابٌ مكتوبٌ في لوحٍ محفوظٍ لا يتغيّر فيه حرف واحد. استسلمت صغيرًا لهذه الفكرة القدرية، ولعلّ ذلك راجعٌ لحفظي لكثير من القرآن الكريم، الذي كان دون أن أستوعب الأمر جيّدًا ينير دواخلي بكلماته، ويُشعِرُني براحة نفسيّة كبيرة، وماذا يستطيع أن يُريح الإنسان غير كلام الله المُقدَّس للعالَمين"[2]، ففي حبه لناريمان، ثمّ في سقوطه في وحْل الشرّ، تنتهي حياته على يديْ ناريمان التي تكتشف "خيانته" لها، بعد أنْ يُخيَّل إليه أنّه هو مَنْ يقتلها، بدافع الشرّ الذي أصبح يملأ قلبه وعقله، وبإيحاءٍ من خاله بن يونس. ويُصادف موتُه موتَ الزّعيم هواري بومدين، إيذانًا بنهاية عهدٍ اتّسم بالقمْع السياسي والاجتماعي والنّفسي.

---

[1] الرّواية، ص 136.

[2] الرّواية، ص 31.

إنّها لعبةٌ بطلُها كلٌّ من القدرية والحب والشرّ، وضحيّتُها مُراد زاهِر الذي يخلُص إلى أنّ السّعادة أكذوبة وزيْف وعبث، حيث يقول مُعترِفًا: "لم تقم السّعادة أبدًا على الصّراحة بل على الأكاذيب، كلّما أتقنت الكذبة صرت سعيدًا. الوهم والحقيقة مثل السّعادة مُجرَّد ألاعيب اخترعها البشر ليُقنِعوا أنفسَهم بأشياء ليست بالضّرورة صحيحة مائة بالمائة، ولا يوجد هذا الصّحيح مائة بالمائة إلّا في خيالاتنا، ولكن كم في خيالاتنا من حقائق هي جزء من جروحنا اليومية الكثيرة"[1].

لقد سعى بشير مفتي، في هذه الرّواية، إلى إبراز أخطاء السّلطة وفساد بعض قادتها الثّوريين في فترة حكم الرّئيس هواري بومدين، من خلال إنشاء حكاية مُراد زاهِر التي جسَّدت التّفاوُت الطّبقي بين فئة استأثرت بالحكم وتنعَّمت بالامتيازات في زمن الاشتراكيّة، وفئة عانت من الخصاصة والبطالة وضيْق المسْكَن. وما تولَّد عن ذلك التّفاوُت من تضييعٍ للحقوق (إسقاط اسم نايث بلقاسم من قائمة النّاجحين في البكالوريا، بدعوى أنّه ينتسب إلى جماعة متطرِّفة) وفسادٍ للأخلاق (سلوك نور ابنة الخال بن يونس) وجورٍ واضطهادٍ وتلفيقٍ للتُّهم (اعتقال المعلّم رضوان، واغتيال ناصِر الدمشقي، واعتقال نصيرة حدّاد وفطيمة مناصري، وحظر تشكيل أحزاب مُعارِضة) واستغلالٍ لطيبة النّاس وبراءتهم، مثل مُراد زاهِر الذي لم يَسْلَم، هو نفسه، من جبروت تلك الفئة، التي يُمثِّلها خاله بن يونس، وقسوتها، مع إقراره بأنّه يتحمَّل بعضًا من المسؤولية في ما آل إليه وضعه التّعيس.

---

[1] الرّواية، ص 177.

وقد أجرى الكاتب، كما أسْلفنا، ذلك كلَّه، وغيره (طفولته في القرية، وانتقاله إلى المدينة، وصداقاته في الثّانوية،...)، على لسان الرّاوي السيرذاتي الذي استحوذ على القصّ دون الشّخصيات الأخرى، وقام مقامها في تتبُّع أخبارها ووصْف ملامحها وتحديد وعيها وطريقة تفكيرها، وكثّف حواراتها واختزلها، وكأنّ حكاية مُراد زاهِر القصيرة لم تمهله الاستمتاع بالحياة مع مَنْ أحبّهم والاستماع إلى مَنْ صادَقهم فيجعلهم يُفصِحون عن أهوائهم وخواطرهم ومشاريعهم بإسهابٍ وتفصيلٍ؛ حكاية تنساب في خطيَّة تحكُمها القدرية، وتستدعي سردًا خطيًّا لا يعرف الالتواءات والانعطافات إلّا قليلًا: "الإنسان يعيش في حياة خطيَّة غالب الوقت، ويُريدها أن تسير على نفس الخطّ، لا يحب المنعرجات، هي تُشوِّش فقط ذهنه، رؤيته لنفسه، وحقيقته المتوهّمة وتعطيه الانطباع بالتحكُّم في النّفس"[1].

[1] الرّواية، ص176، 177.

"خارج السّيطرة" لعبد اللّطيف ولد عبد الله
أوّل رواية بوليسية في الأدب الجزائريّ

يُعَدُّ نصّ "خارج السّيطرة"، لعبد اللّطيف ولد عبد الله، أوّل محكيّ روائيّ بوليسيّ في الأدب الجزائريّ. ذلك ما تشير إليه، على الأقلّ، عبارة (رواية بوليسية) المُثبتَة على وجه الغلاف، والتي تحيل إلى انتماءِ هذا النّص إلى التّخييل الرّوائي من جهة، وانتسابِه إلى ضربٍ من ضروب الرّواية العديدة، وهو الرّواية البوليسية من جهة أخرى.

وعلى الرّغم من أنّ تلك العبارة المُكوَّنة من مفردتيْن تُعيِّن، بوضوحٍ جنس النّص (السّرد) ونوعه (الرّواية) وشكله (الرّواية البوليسية)، إلّا أنّ ذلك لا يعني أنّ سواه من النّصوص الرّوائية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربيَّة[1] التي لم يضطلع كتابها و / أو ناشروها بالكشْف عن شكلها في النّص المُصاحِب لا تتوفّر على ملْمحٍ من ملامح المحكيّ البوليسي أو سمة من سماته، مثل رواية "مَنْ قتل أسعَد المرّوري" للحبيب السّائح، ورواية "زينزيبار؛ عاصفة البيادق" لعبد القادر ضيف الله، ورواية "الآدميّون" لإبراهيم سعدي.

---

[1] يشير عبد القادر شرشار إلى أنّ الأدب الجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسية قد عرف في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، ظهور مجموعة من المحكيّات البوليسية اقترب بعضها، من حيث الشّكلُ، من نوع الرّواية، ودنا بعضها الآخر من نوع القصّة القصيرة – الطّويلة. كما تداخَل بعض هذه المحكيّات، من حيث المضمونُ، مع محكيّ التّجسُّس. يُنظَر: عبد القادر شرشار: "الرّواية البوليسية؛ أصولها التّاريخية وخصائصها الفنية وأثرها في الرّواية العربية المُعاصِرة"، منشورات الدّار الجزائريَّة، الجزائر، ط. 1 2015، ص 158.

ومع ذلك، فإنّ تلك العبارة الدالَّة على شكل النّص، وإنْ كانت اختيارية، تمثّل سبيل القارئ إلى التّمييز بين المحكي الرّوائي البوليسي وصنوف الرّواية الأخرى التي قد تشترك معه في بعض الطّرائق (Les procédés) والخصائص. وهي عبارة تُسْهِم، إلى جانب عنوان الرّواية، في توجيه القراءة نحو غاية فنيَّة وأخرى فكريَّة مُحدَّدتيْن سلفًا ومُتضمَّنتيْن، معًا، في إستراتيجية نصيَّة ينبغي لها أنْ تتقيَّد بشروط كتابة الرّواية البوليسية وتقاليدها.

1 – العنوان والإشارة الشّكلية:

لقد حرص عبد اللّطيف ولد عبد الله على اختيار اسمٍ مناسبٍ لروايته، وتطلّب منه ذلك تقليب النّظر في عتبة العنوان على مدى شهر ونيف. كما لازمه الشّعور بعدم الرّضى عن تلك العتبة حتّى بعد نشْر الرّواية؛ فقد بدا له أنّه لم يتأنّ في اصطناعها[1]. وهو ما يومئ إلى أنّ الكاتب قد كابَد عناء البحث عمّا يُستدَلّ به على النّص بشكلٍ لا يقلّ عن عناء تدبيج النصِّ نفسِه. ولنا أنْ نتصوَّر مقدار تلك المعاناة حين نعلَم أنّ نصّ "خارج السّيطرة" هو باكورة أعماله الرّوائية، وأنّ هذا النّص ينتمي إلى ضربٍ من الكتابة لا يُعَدُّ، في نظر بعض النّقاد والدّارسين، من الأدب في شيء، بحجَّة أنّه يفتقر إلى الخيال، وتُعْوِزُه الشّعرية، وأنّ أقصى ما يصبو إليه مُحترِفوه هو تسلية القارئ والتّرويح عنه.

---

[1] إنّ المعلومات التي تتعلّق بوجهة نظر الكاتب حول ظروف كتابته ونشره للرّواية مصدرها تواصُلي المُباشِر معه. وهذا لا يعني أنّ تلك المعلومات لم تخضَع لتحليل الباحث وتأويله.

وقد تضاعَفت "محنة" الكاتب، حين اقترح عليه النّاشر[1] وضْع تلك العبارة – الإشارة على وجه الغلاف، وهو الذي كان يتوجّس خيفةً من أنْ يرغَب القارئ عن نصّه، الذي بذل فيه وُسْعَه ووقته، إذا تمّت نسبته إلى شكلٍ روائيٍّ لا يزال موضعَ تجاهُل وإنكار من المُبدعين والقرّاء والباحثين العرب على حدٍّ سواء. ومن ثمّ، فقد راعى عبد اللّطيف ولد عبد الله، في أثناء إعمال فكره في العَنْوَنة، التي تشمل العنوان الرّئيس والعنوان الفرعي والإشارة الأجناسية[2]، مُقتضَييْن اثنيْن: فأمّا الأوّل فهو مُقتضى جماليّ، يتعلّق بسعْيه الحثيث إلى اصطفاء عنوان قصير ودقيق وبليغ يعبِّر عن مضمون روايته ويجذب اهتمام القارئ معًا؛ فهو لا يُحبّذ العناوين الرّئيسة الطّويلة ولا العناوين الفرعيّة[3]. ومن ثمّ

[1] النّاشِر الجزائري، باعتبار أنّ الرّواية قد نُشِرت بالاشتراك بين منشورات ضفاف ببيروت ومنشورات الاختلاف بالجزائر.

[2] نعتقد أنّ الجنس (Le genre) أعمُّ من النّوع (L' espèce)؛ فالخطاب الأدبيّ يتألّف من ثلاثة أجناس رئيسة، هي السّرد، والشّعر، والدراما. وكلّ جنسٍ من هذه الأجناس الثّلاثة يتضمّن أنواعًا. ومن ثمّ، فإنّ جنس السّرد يضمّ، على سبيل المثال لا الحصر، الحكاية والقصّة والرّواية. وكلّ نوعٍ من هذه الأنواع يحتوي، بدوره، أشكالًا؛ فالرّواية البوليسية شكلٌ (Une forme) من بين أشكال كثيرة، نظيرَ الرّواية التّراسُلية (Le roman épistolaire) والرّواية الاجتماعية والرّواية الفلسفية. لهذا، نُفضِّل استخدام مصطلح الإشارة الشّكلية بدلًا من مصطلح الإشارة الأجناسية. وبخصوص العَنْوَنة التي تتكوّن من العنوان الرّئيس والعنوان الفرعي والإشارة الأجناسية، يُنظَر:

Gérard Genette: «Seuils», Seuil, Paris, 1987, p 62, 63.

[3] مثال ذلك، عنوان روايته الثّانية الموسومة "التّبرُّج"، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2018.

فقد اكتسب عنوان الرّواية، في اعتقادنا، وجاهَة، ليس لأنّه مُوجَز وصريح فحسب، ولكن لأنّه موحٍ أيضًا، ذلك أنّ الشيء الذي يخرج عن السّيطرة هو الشيء الذي يتّسم بالتّعقيد والإبهام ويثير الاستغراب والخوف ويستدعي التّدبُّر والتّحليل المنطقي. إنّها الجريمة المُلْغِزَة والمُتكرِّرة التي تستوجِب تدخُّلًا سريعًا وحلًّا أسرع: "غادر العمارة وهو لا يلوي على شيء. كان إحساسه في محلّه هذه المرّة. أدرَك أنّ أيّ تأخّر سيؤدّي إلى جريمة أخرى وخروج القضية عن السّيطرة تمامًا"[1].

وأمّا الثّاني، فهو مُقتضى تجاري، أو هكذا يبدو، يخصّ احترامَ الكاتب لرغبة النّاشر في أنْ يُفضيَ تحديد شكل الرّواية إلى إقبال القرّاء عليها، وهو ما تحقّق فعلًا، واطمأنّ له المُؤلِّف، بعد أنْ ظنّ أنّ تلك العبارة – الإشارة الشّكلية ستصرِفهم عن محكيِّه الأوّل. وعليه، فقد تضافر طموح الكاتب ورغبة النّاشر في تحديد عَنْوَنة الرّواية، من خلال اتّفاق الطّرفيْن "الضّمني" على أن يكون إنشاء العنوان وقْفًا على الأوّل ووضْع الإشارة الشّكلية من اختصاص الثّاني. هذه الإشارة التي تضطلع، فضلًا عن الوظيفة التّجارية، بوظيفة تمييزية، ذلك أنّ تعيين شكل الرّواية (رواية بوليسية، ورواية تاريخية، ورواية نفسية، ورواية سياسية، ورواية جاسوسية، ورواية سيرذاتية، ورواية خيال علمي،...) يُسْعِفُ القارئ في التّفريق بين المحكي الرّوائي البوليسي ومحكيّات روائية أخرى، انطلاقًا من أنّ الرّواية البوليسية تتميَّز عن غيرها من الرّوايات برُكونها، من حيث المحتوى، إلى ثلاثِ دعائم، هي الجريمة

---

[1] عبد اللّطيف ولد عبد الله: "خارج السّيطرة"، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2016، ص 203.

والتّحقيق واكتشاف المُجرِم، واعتمادها، من حيث الشّكلُ، على التّفصيل والتّشعيب، عبر الإفاضة في سرد الأحداث والوقائع والإطناب في وصْف المظاهر والأشياء والإسهاب في التحليل النّفسي للشّخصيات والتّدقيق في تسمية الأماكن وتحديد الزّمن.

وهذا لا يعني، بأيّ حالٍ من الأحوال، أنّ أشكال الرّواية الأخرى لا تتضمَّن إحدى تلك الدّعائم الثّلاث، مثل الجريمة، غامضة ومُحيِّرة أكانت أم عكس ذلك (الاغتيالات والتّصفيات الجسدية في رواية "تيميمون" لرشيد بوجدرة، وهي نصٌّ تراجيديٌّ يُوثِّق لظاهرة الإرهاب والعنف في الجزائر في تسعينيات القرن العشرين، ويندرج في ما سُمِّي برواية المأساة أو المحنة أو الرّواية الاستعجالية)، أو لا تنهض على الحشْو في وصْف الأشياء (رواية "الغيرة" لألان روب غرييه Alain Robbe – Grillet، وهي نصٌّ ينتمي إلى ما اصطُلِح عليه بالرّواية الجديدة)، أو لا تُعنى بسبْر أغوار الشّخصية (رواية "التّلصّص" لصنْع الله إبراهيم، وهي نصٌّ يُمكِن نسبته إلى رواية تيّار الوعي). لهذا، نحسب أنّ ما يميّز، أكثر، الرّواية البوليسية عن الرّوايات الأخرى هو البعد المضموني القائم على تلك الدّعائم الثّلاث مجتمعةً ومتكاملةً.

2 – الخطاب والتّفاعُل بين مقام الإنتاج ومقام التّلقي:

قلنا إنّ التّفصيل والتّشعيب سمتان شكليتان قد نلفيهما في الرّوايات كلّها، وبدرجات متفاوتة. ولكنّهما، في الرّواية البوليسية، يرتبطان ارتباطًا وثيقًا بالعناصر الثّلاثة التي تمثّل مضمون المحكيّ البوليسيّ، وهي الجريمة والتّحقيق واكتشاف المُجرِم، من حيث إنّهما يُسهِمان، بوصفهما خطابًا، في إثارة المتلقّي وتشويقه وتحفيزه إلى تتبُّع سيرورة الحكاية، بما تتضمّنه من ارتكابٍ للجريمة ومُباشَرةٍ للتّحقيق

وتعقُّبٍ للجاني وتفحُّصٍ للأدلّة والبراهين وحلٍّ لخيوط الجريمة وقبضٍ على المُذنِب، بل حثّه على المُشارَكة في تلك السّيرورة، من خلال توقُّع أفعال المُجرِم والتّنبُّؤ بمآل التّحقيق وتأويل الحجج وتخمين الجاني.

وعلى هذا الأساس، يصبح التّفصيل والتّشعيب (الخطاب) اللّذان يضمّان العناصر التي ينبغي توفُّرها في الرّواية البوليسية (الحكاية) محلَّ تداوُلٍ بين مقاميْن اثنيْن؛ مقامٍ مُنْتِجٍ أو مُتلفِّظٍ، ومقامٍ مُستقبِلٍ أو مُتلفَّظٍ له. إنّ نصًّا يتمتّع بالتّعقيد ويبعث على الدّهشة ويدفع إلى الفضول ويدعو إلى التّساؤُل، مثل رواية "خارج السّيطرة"، يتطلّب قارئًا إيجابيًا يتفاعل مع الأحداث المتغيِّرة باستمرار ويتجاوب مع الشّخصيات المُتحوِّلة على الدّوام، حتّى وإنْ لم نعثر، في النّص، على ما يؤكّد حضور تلك العلاقة بين المقاميْن غير السّردييْن، مثل العلامات اللّسانية الدّالة على عملية التّخاطُب (ضمير المُتكلِّم "أنا"، وضمير المُخاطَب "أنت"). ألا يكفي، والحال كذلك، وجود لغز الجريمة وتكرارها وتواتُر الأدلّة وتعدُّد المُشتبه فيهم واستعصاء التّعرُّف إلى المُجرِم لتحقيق التّواصُل المنشود بين الكاتب والقارئ؟!

وإذا كانت الكتابة تجعل مثل هذا التّواصُل مُفترَضًا بين كاتب فعليٍّ، هو عبد اللّطيف ولد عبد الله، وقارئٍ ضمنيٍّ، هو "القارئ المُستحضَر في ذهن المؤلّف أثناء فعل الكتابة. [...] (و) أداة صالحة لتحقُّق النّص وضمان مقروئيّته"[1]، فإنّ السّرد يُصيِّر التّواصُل بين

---

[1] مجموعة من المُؤلّفين: "معجم السرديات"، إشراف: محمَّد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، (تونس، لبنان، الجزائر، مصر، المغرب)، ط. 1، 2010، ص 316.

الرّاوي والمرويّ له واقعًا، سواء أكان المقامان السرديّان غير مُتضمَّنيْن في الحكاية (extradiégétique) أم مُتضمّنيْن فيها (intradiégétique) حيث نكون في الحالة الأولى حيال سردٍ موضوعيٍّ، يُخاطِب فيه الرّاوي الغائب عن الحكاية والعليم بكلّ شيء مرويًّا له غير مشاركٍ، هو الآخر في الحكاية، ونكون في الحالة الثّانية إزاء سردٍ ذاتيٍّ، يُخاطِب فيه الرّاوي السيرذاتي مرويًّا له يُقاسِمه الحكاية نفسَها.

لقد وجدْنا أنّ ما اضطلع الرّاوي بقصِّه على المرويّ له، في الحالة الأولى، ليس له علاقة مُباشِرة بارتكاب الجريمة والتّحري عن المعلومات والتّحقيق مع الشّهود والمُشتبه فيهم وجمْع الأدلّة وتحليلها ابتغاء اكتشاف المُجرِم، بل له، في أغْلَبِهِ، علاقة بتلك التّفاصيل والجزئيات المُستقصِية للأفعال التي تسبق ذلك كلّه أو تُزامِنه أو تليه، والواصِفة لأحوال الشّخصيات الاجتماعية والنّفسية، والمُحدِّدة للأزمنة، والمُعرِّفة بالأمكنة المألوفة والمشبوهة. يقول الرّاوي غير المُتضمَّن في الحكاية عن المُحقِّق أحمد بن همنة: "تطلّع إلى المرآة وهو يستظهر صورته في ملابسه الجديدة لآخر مرّة. أعاد ترتيب شعره وتثبيته بمرهم رخيص. فتح البرّاد وألفاه فارغًا تقريبًا، لا يحتوي إلّا على علبة خردل، علبة جبن بقي بداخلها قطعتان فقط، وبجانبهما أقراص الكاشير الخمس (هكذا) وحبّات الليمون في درج الخضروات بالأسفل، وعلى الرّفوف قارورة الماء الأخيرة. صنع لنفسه سندويشًا من الجبن والكاشير المُتبقّييْن، ثمّ قام بلفّه في ورق السّيلوفان ليلتهمه في الخارج. أقفل باب الشقّة وغادر المكان"[1].

---

[1] الرّواية، ص 66، 67.

ويقول الرّاوي نفسُه واصِفًا المكان: "تكوَّمت المباني وتراصّت في بشاعة وفوضى؛ ألوان صارخة غير مناسبة للقرميد أو واجهات غير متناسقة، بحيث بدت المدينة كومةً من الإسمنت المنحوت بيد نحّات مخمور [...]. كان المبنى من الطّراز الكولونيالي. بُنِيَ إبّان الاحتلال بداية القرن الماضي، ويتّشح بزخرفاته المُميَّزة على الأفاريز المُمتدَّة على طول الواجهة. تمتاز الواجهة بنوافذ طويلة ومُقوَّسة، يذكّر شكل مدخله بالطّراز النّيوكلاسيكي المُستعمَل في أوروبا خلال القرن التّاسع عشر. عُلِّقَت فوقها لافتة "بنك الجزائر الدّاخلي""[1].

وتؤدّي مثلُ هذه الملفوظات، التي تحفُّ بجوهر الحكاية القائم على الجريمة والتّحقيق واكتشاف المُجرِم، وظيفتيْن اثنتيْن؛ وظيفة إيحائية، وأخرى استعمالية (من الاستعمال La manipulation)؛ فأمّا الوظيفة الأولى فتتمثّل في إخبار المرويّ له غير المُتضمَّن في الحكاية بكينونة الشّخصية من خلال الإلْماع إلى هندامها ومأكَلها ومشرَبها وطبيعة المكان عبر الإلْماح إلى خصائصه الجغرافية أو الهندسية أو المعمارية، حيث يُستشَفّ، من وراء استعمال المُحقِّق أحمد بن همنة لمرهم رخيص يُصفَّف به الشَّعر وحاجته إلى الطّعام والشّراب، تذبذب حالته الماديّة، ويُستخلَص، من المُقارَنة بين مبنى استعماري أُنْشِئ في زمن الاحتلال الفرنسيّ للجزائر وآخر شُيِّد في زمن الاستقلال، التّفاوُت الجماليّ بين الذّوْق القديم والذّوْق الحديث في فنّ العمارة، وأفضليَّة المبنى الأوّل الذي يتّسم بالإبداع والإتقان على المبنى الثّاني الذي يفتقر إلى الإجادة والإحكام.

---

[1] الرّواية، ص 100.

وإذا كانت الأفعال الجسديّة والكلاميّة والقرائن والإشارات الوصفيّة، ذات النّزوع الإيحائي الذي يدعو إلى استبطان المعنى من لدن المرويّ له، تمدّ المقام السرديّ المُستقبِل؛ أي هذا المرويّ له غير المُشارِك في الحكاية، بأخبار ومعلومات عن عالَم الذّات، وما يتّصل به من حدثٍ ومكانٍ وزمنٍ، وعالَم الأشياء، وما يتعلّق به من أثاث ومَتاع ومصنوعات، في المحكيّات جميعها، فإنّ وجودها بذلك التّفصيل والتّشعيب، في المحكيّ البوليسي، يحمله على الاعتقاد بأنّ كلّ مرويٍّ وكلّ موصوفٍ يُفيد في الكشْف عن الحقيقة، بينما هو، في الواقع يُسْهِم في إرجاء الحلّ وتعطيله، حيث يمثّل تقديمُ الحالات والتّحوُّلات الكثيرة والمُملَّة تحفيزًا تأليفيًّا زائفًا[1] يُلبِس على المرويّ له تلك الحقيقة ويُشوِّش عليه تقصّيها.

ويستوي، في هذا الشّأن، المقامان السرديّان غير المُتضمَّنيْن في الحكاية والمقامان المُتضمَّنان فيها؛ فقد يكون التّحفيز التّأليفي الزّائف محلّ تجاوُبٍ وتفاعُلٍ بين شخصيَّة وشخصيَّة أخرى، حين يدأب المُجرِم، مثلًا، على تغيير الأداة التي يستخدمها في اقتراف الجريمة، أو استئجار قاتلٍ مُحترِفٍ يُبْعِد عنه شبهة ارتكابها، ، حيث يُوعِز مراد بطيّب، في الرّواية، إلى الهواري ولد ماريا بقتل يوسف قدادرة مدير مؤسّسة البناء بواسطة المسدّس وصهره خليل الشّيباني مدير الخزينة العمومية عن طريق مادة الكلوروفورم، ليُلبِسَ على المُحقِّق أحمد بن همنة ومُساعديه الأدلّة ويُشْكِلَ عليهم التّعرُّف إلى الجاني.

---

(1) Borris Tomachevski: «Thématique», in «Théorie de la littérature; Textes des formalistes russes», traduit par : Tzvetan Todorov, Seuil, Paris, 1966, p 282.

ومن ثمّ، فإنّ موضوع الحوار بين المقاميْن السّرديَّيْن المُتضمَّنيْن في الحكاية لا يخلو، هو الآخر، من التّحفيز التّأليفي الزّائف الذي يتمحور، على العكس من ذلك التّحفيز عينه الثّاوي في موضوع التّواصُل بين المقاميْن السرديّيْن غير المُتضمَّنيْن في الحكاية والذي يتعلّق بتلك التّفاصيل والدّقائق التي لا ترتبط ارتباطًا مُباشِرًا بجوهر الحكاية، حول الأشياء التي تُشكِّل أدلّة جنائيَّة تُيسِّر للمُحقِّق أحمد بن همنة ومُساعديه الاهتداء إلى المُجرِم، مثل الرّقم التّسلسلي للمسدّس ونوع الرّصاص وطراز السيّارة السّوداء (Renault 14 سنة 1985) التي استُخدِمت في قتْل يوسف قدادرة، وحبوب الترامادول التي وُجِدت في دمه، ومادة الكلوروفورم التي استُعمِلت في قتْل خليل الشّيباني والوثائق المُزوَّرة التي أُدين، بسببها، الضّحية مراد بطيّب رئيس مكتب المُحاسَبة بقضاء ثلاث سنوات في السّجن، قبل أن ينقلب إلى مُجرمٍ ينتقم من ضحاياه الذين أوقعوا به في قضية الصّفقات المشبوهة والاختلاسات المالية التي تورّط فيها كلٌّ من يوسف قدادرة وخليل الشّيباني وزهيّة برّاشد سكرتيرة يوسف وقرينته من زواجٍ عرفيٍّ وعشيقة صهره خليل، والرّسالة الإلكترونية التي بعثها المُجرِم إلى المُحقِّق يُضمِّنها بيتًا من الشّعر، والرّسالة المكتوبة بالطّابِعة التي يُفصِح فيها عن تحدّيه له وتشكيكه في قدرته على الوصول إليه.

إنّ هذه الرّسالة المكتوبة بالطّابِعة، باعتبارها دليلًا جنائيًّا يهمّ مسار التّحقيق، ويتداوَل بشأنه مقامان سرديَّان مُتضمَّنان في الحكاية، هما المُحقِّق أحمد بن همنة وكهينة منّاد المُختصَّة في جرائم الإنترنت والخبيرة في علم البصمات والتّحقيقات الجنائيَّة، تُعَدُّ، هي نفسها، نموذجًا للتّواصُل السّردي بين الرّاوي والمرويّ له المُشارِكيْن في

الحكاية، حيث يُخاطِب مراد بطيّب أحمد بن همنة قائلًا: "أعلم أنّك ستذهل عند إتمام هذه الرّسالة. لست مجنونًا كما ستعتقد. هناك حدٌّ فاصِلٌ بين الجنون والعبقريَّة. يُمكِنك اعتبار هذه الرّسالة كعربون ثقة مُتبادَلة. أما بعد، فإنّي أعرب لك عن أسفي الشّديد، لأنّني خيَّبت أملَك في الوصول إليَّ. لا أقصد الإساءة، ولكن لا بدّ من القيام بالمهمّة. إهراق الدّماء والقضاء على الأحياء ليس أمرًا مُمْتِعًا كما تتوقّع. تخيّل كلّ تلك الفوضى التي عليك تنظيفها. ولكن لا بدّ من العمل بقول الشّاعر: وفي الشّرّ نجاةٌ حينَ لا يُنْجيكَ إحسانُ. اعذرني عن هذه القساوة. ماذا تتوقّع من رجل مُسيَّر وليس بمُخيَّر. أنا أؤدّي عملي كما يُؤدّيه أيّ شخصٍ شريفٍ في هذا الوطن. خذْ، على سبيل المثال، خليل لم يتألّم كما تألّم يوسف! كنت رحيمًا معه بإعطائه مُخدِّرًا للتّقليل من آلامه. أمّا يوسف فهو بداية لوحة لم تكتمل بعد. أبْقِ هذه الرّسالة معك حتّى أقومَ ببعض العمل، ثمّ سلّمها لرجال الشّرطة؛ فسكّيني حادّة، ممّا يجعلني أرغَب في العمل حالًا لو واتتْني الفرصة"[1].

إذًا، تندرج التّفاصيل المُحيطة بالحكاية، والتي تمثّل موضوع التّواصُل القائم على السّرد الموضوعي الذي يربط بين الرّاوي والمرويّ له غير المُتضمَّنيْن في الحكاية، والأشياء – الأدلّة الجنائيَّة المُتعلِّقة بتلك الحكاية، والتي تمثّل موضوع التّفاعُل الرّاكِن إلى السّرد الذّاتي الذي يجمع بين الرّاوي والمرويّ له المُتضمَّنيْن في الحكاية، في سياق التّحفيز التّأليفي الزّائف الذي يُعَدُّ طريقةً أصيلةً في المحكيّ البوليسيّ، تستهدف إيقاظ انتباه المرويَّيْن لهما، هنا وهناك، بخصوص سيرورة الحكاية التي

[1] الرّواية، ص 135، 136.

تنهض على تسلسل الأحداث المُتّصلة بارتكاب الجريمة والاضطلاع بالتّحقيق والتّعرُّف إلى الجاني، بقدْر استهدافها صرْفَ نظريْهما عنها.

وبهذا الشّكل، تتحدَّد العلاقة بين مقام الإنتاج ومقام التّلقي حول خطاب رواية "خارج السّيطرة" عبر ثلاثة مستويات، هي مستوى السّرد أو التّلفُّظ الذي يتواصَل فيه الرّاوي والمرويّ له المُتضمَّنان في الحكاية حول الحكاية ذاتها، ومستوى السّرد أو التّلفُّظ الذي يتداوَل فيه الرّاوي والمرويّ له غير المُتضمَّنيْن في الحكاية حول التّفاصيل والجزئيات والدّقائق الحافّة بالحكاية، ومستوى الكتابة – القراءة الذي يتفاعَل فيه الكاتب والقارئ حول المحكيّ برمّته، بحيث يشمل هذا المستوى المستويَيْن الأوّليْن؛ فَفِيه، يُخوِّل المُؤلِّف للقارئ الاطّلاع على الحكاية (المستوى الأوّل) وما يحيط بها (المستوى الثّاني)، بل إنّ القارئ قد يتبيَّن أسلوب الكاتب في اختلاق الحكاية (المستوى الأوّل) وإنشاء الخطاب (المستوى الثّاني) واصطناع السّرد معًا؛ فقد وقفنا بوصفنا قارئًا فعليًّا؛ كائنًا من لحمٍ ودمٍ، وليس قارئًا ضمنيًّا، على بعض الهفوات النّاتِجة عن التّحفيز التّأليفي الزّائف الخاصّ بمضمون الحوار بين الرّاوي العليم والمرويّ له السّلبي، وهي هفوات لا تُخِلُّ ببناء الحكاية، ولكنّها تثير انتباه القارئ الحصيف، حيث تململَ الرّاوي غير المُشارِك في الحكاية في حديثه عن المشروب الذي تناوَله أحمد بن همنة؛ فجعله مشروبًا غازيًّا (بيبسي) تارةً، وعصيرًا تارةً أخرى[1]، كما ألْمح إلى شعور الرّاحة الذي اعتوَر كهينة منّاد حين تذكّرت أنّ يوم غدٍ

---

[1] الرّواية، ص 60، 61.

هو يوم الجمعة، ثمّ قيامها بإعداد الطّعام قبل ساعتيْن على أذان الجمعة[1].

أمّا المستوى الثّاني فإنّه يشمل جزءًا من المستوى الأوّل الذي لا يحتوي سوى نفسه؛ أيْ جوهر الحكاية أو المضمون السّردي أو التّخييل، حيث يُفوِّض الكاتب إلى الرّاوي العليم سردَ تلك التّفاصيل والجزئيات والدّقائق التي تحوم حول الحكاية للمرويّ له الغائب عنها من جهة، وإلى الرّاوي السيرذاتي قصَّ الحكاية على المرويّ له الحاضر فيها من جهة أخرى.

3 – سرديّة الحكاية:

تعرض رواية "خارج السّيطرة" مسلكيْن سرديَّيْن مُتقاطِعيْن ومُتزامِنيْن، هما مسلك الجريمة، ومسلك التّحقيق، على الرّغم من أنّ فعلَ الكتابة و / أو القصّ يوجّه نظر المتلقّي (القارئ الضّمني، والمرويّ له غير المُتضمَّن في الحكاية، والمرويّ له المُتضمَّن فيها) نحو مسار المُحقِّق، من خلال اقتفاء أفعاله والكشْف عن انفعالاته وبيان أقواله. وهذا لا يعني أنّ ذلك الفعل لا يُعنى بمسار المُجرِم، بل إنّه يُقدّمه بشكلٍ سريعٍ ومُختزَلٍ، وكأنّ مُبدِع النّص و / أو مُنْتِج القصّ يحرص على أن تبقى هويّة المُجرِم مجهولةً إلى حين، إمْعانًا في الإثارة والتّشويق فقد ظهر مراد بطيّب دقائق معدودات قبل أن يُقتَل يوسف قدادرة وسلّم نفسه للشّرطة تزامُنًا مع مقتل خليل الشّيباني ليدرأ عن نفسه شبهة اقتراف الجريمة، ثمّ أُخْلِيَ سبيله، قبل أنْ يُكتشَف أمرُه بعد مصرَع الهواري ولد ماريا واختطاف زهيّة برّاشد.

[1] الرّواية، ص 87، 88.

وهو ما يُكسِب المُجرِمَ صفة الذّات المُعتديَة التي تترصَّد الضّحايا وتتحيَّن الفرص للقيام بأفعالها دون أن تثير الظّنون من حولها. ويُضفي على المُحقِّق صفة الذّات الباحثة التي تعكف على إيجاد حلٍّ للُغْزِ الجريمة المُتكرّرة، وتُبادِر إلى القبض على المُجرِم. وعلى هذا الأساس يعكس المسلكان المُتعارِضان برنامجيْن سرديَّيْن يستند كلّ واحدٍ منهما إلى "سلطة المُرسِل، المُكلَّف، أوّلاً، بتفويض الذّات ثمّ بتقويمها"[1] حيث يركَن برنامج المُجرِم مراد بطيّب إلى سلطة الهوى المُتمثِّل في الانتقام الذي يُحفِّزه شعوره بالظّلم ويُهيِّجه تدهور حالتيْه الاجتماعية والنّفسية.

ويصف المُحقِّق أحمد بن همنة تكوُّن تلك السّلطة، بشكلٍ يُؤكّد ما كنّا قد ذهبنا إليه منْ أنّه جرى الاحتفاء بمسلك التّحقيق ومسار المُحقِّق أكثر من الاهتمام بمسلك الجريمة ومسار المُجرِم؛ إذْ تُوجِز الذّات الباحثة، بعد إعادة تركيب مسلك التّحقيق "يتمّ فيها تجميع المعلومات كلّها، ويُعاد صياغة اللّغز، وفيها يتمّ تفكيك اللّغز (و) الأحداث من جديد، والكشْف عن المُجرِم"[2]، الأسباب التي أفضت إلى تجلّي هوى الانتقام بدلاً من مُمارَسة التّحليل النّفسي لشخصيَّة الجاني على امتداد النّص الرّوائي لتبرير سلوكه العدوانيّ. يقول المُحقِّق لمساعديه في حضرة رئيسهم المُفتِّش علي بن ذهيبة: "أمّا مراد فقد انحدرت حياته بشكلٍ رهيبٍ وتعقّدت أوضاعه؛ فقد عانى الرّجل من

---

1 Algirdas Julien Greimas: «Du sens II; essais sémiotiques», Seuil, Paris, 1983. p 75.

(2) عبد القادر شرشار، مرجع سابق، ص 53.

مشاكل عائليَّة وعاطفيَّة جعلته يفقد رُشدَه لاحقًا. طلبت زوجته الطّلاق بعد أيّام من سجنه، وتزوّجت مرّةً أخرى، وهو لا يزال داخل السّجن. ثمّ لم تمرّ أشهر عديدة، حتّى تُوفِّيَت والدته إثر مرضٍ عضالٍ في دار العجزة. كلّ ذلك كان له الأثر البالِغ على نفسية مراد؛ فقد علمت من خلال زيارتي للسّجن أنّه كان يعاني من أعراض انفصام الشّخصية، وأوشك إطلاق سراحه بعد عامه الأوّل، ولكنّهم عدلوا عن قرارهم بعد أنْ بدا مُتماسِكًا"[1].

وإذا كانت السّلطة التي تُحرِّك المُجرِم وتُوجِّه نشاطه سلطة معنويَّة تتمثّل في هوى الانتقام، فإنّ السّلطة التي تُجيز للمُحقِّق الاضطلاع بمهمته سلطة ماديَّة تتمثّل في جهاز الشّرطة الذي يخضع لإكراهيْن اثنيْن، هما إكراه المجتمع الذي يحتقر رجال الشّرطة، وإكراه السّياسيين الذين يُصدِرون أوامرهم ونواهيهم طلبًا للسّلم الاجتماعي: "إنّها السّياسة. نحن نتّبع التّعليمات ليس إلّا. قال لك «ائتنا بمُجرِمٍ» عثرنا عليه، قال لك «ائتنا بضحية» أتينا بضحية. الانتخابات التّشريعية على الأبواب، ومهمتنا الرّئيسية، الآن، ليست تطبيق العدالة، وإنّما إرضاء الرّأي العامّ"[2]. غير أنّ أحمد بن همنة يأبى إلّا أن يُحقِّق العدالة صوْنًا لشرف المهنة الذي يُلزِمه بأداء عمله، بصرْف النّظر عن الإكراهيْن الاجتماعي والسّياسي، وكذا المادي الذي يتمثّل في الرّاتب الزّهيد الذي يتقاضاه.

---

[1] الرّواية، ص 210.

[2] الرّواية، ص 93.

ومن ثمّ، فإنّ الذي يحثّ الذّات الباحثة على القيام بالتّحرّي والتّحقيق، دون أن تشكوَ نَصَبًا ولا سأَمًا، ليس السّلطة الماديَّة الظّاهرة والموضوعيَّة التي تتجاوز إرادة الذّات وقدرتها، مُمثَّلة في جهاز الشّرطة بوصفه هيئة رسمية بيروقراطية ومُسيَّسة، بل السّلطة المعنويَّة الكائنة والذّاتية التي تصدر عن الشّخصية، مُمثَّلة في الضّمير المهني؛ سلطة تدفعها إلى ركوب المَخاطِر وتحدّي المجهول، حيث لم يقنَع أحمد بن همنة بجمع المعلومات والأدلّة والتّدقيق في الوثائق المُزوَّرة والفواتير والتّحرّي عن الاختلاسات والتّحقيق مع المُشتبَه فيهم، وهم خليل الشّيباني قبل مقتله وزهيّة برّاشد والبشير فلاوي صاحب شركة البناء، والبحث في ماضي مراد بطيّب واكتشاف العلاقة التي نسجها مع الهواري ولد ماريا تاجر المُخدِّرات داخلَ السّجن، إنّما بادَر إلى استطلاع المكان الذي قد يأوي إليه المُجرِم؛ فإذا به يقع في قبضة الهواري ولد ماريا، ويتعرّض للاعتداء والضّرب، ويتعرَّف إلى الفتاة المخطوفة التي يجري البحث عنها منذ أيّام، ويُعارِك تاجر المُخدِّرات الذي يتمكّن من الفرار قبل أن يلقى حتفه على يد مُستأْجِره مراد بطيّب.

ومن جهته، يزعم مراد بطيّب، في رسالته إلى أحمد بن همنة، أنّ ما يُمارِسه من جرائم لا يعكس جنونًا، بل هو تلبية لنداء الضّمير الوطني الذي يُوجِب عليه تطهير البلاد من المسؤولين الفاسدين؛ فهو مُسيَّرٌ مثله تمامًا، من قِبَلِ سلطة معنوية كائنة وذاتية تتمثّل في هوى المُواطَنة؛ هوى يُبيح لحامِله تطبيق العدالة على طريقته، حين يعجز جهاز الشّرطة، الذي تنخره السّياسة، عن إنصاف الضّحية ومُعاقَبة الجلّاد. ذلك ما نستخلصه من كلام المُفتِّش علي بن ذهيبة حين يُجيب المُحقِّق أحمد بن همنة، الذي أيْقنَ منْ تورُّط البشير فلاوي وتعجَّب

كيف تمكَّن من أن يفلت من سلطة القانون، قائلًا: "أنت تتكلّم عن شيء خطير لا نستطيع مُجاراته. أظنّ أنّ لديْه نفوذًا في السّلطة. أرباب المال في بلادنا هم من يسنّ لنا القوانين، وهم من يدفع لنا رواتبنا. كيف تتوقَّع أن يُسجن شخصٌ مثل هذا. ستتوقّف الجزائر يا صديقي"[1].

هكذا، تُحدِّد سلطة الضّمير المهني بالنّسبة للمُحقِّق، وإنْ لاحت للمُجرِمِ إيعازًا بيروقراطيًّا، وسلطة الضّمير الوطني بالنّسبة للمُجرِمِ وإنْ بدت للمُحقِّق انتقامًا، أداءَ الذّات الباحثة وإنجاز الذّات المُعتديَة. ولأنّ السّلطتيْن ذاتيتان، فإنّ الشّخصيتيْن تنهضان بتقويم فعليْهما النّابعيْن من إرادتيْهما الخاصّتيْن، حيث يطمئنّ أحمد بن همنة، في المشهد الأخير الذي يعرف غلبة الذّات الباحثة وإخفاق الذّات المُعتديَة، إلى أنّه يطبّق القانون، بينما يقتنع مراد بطيّب، إلى آخر لحظة، بأنّه يحقّق العدالة. وما كان انتصار القانون المؤسَّساتي المُسيَّس على العدالة الفرديّة المثالية ليتحقّق لولا تضافر جهود أحمد بن همنة وكهينة منّاد وفتحي زمالة المُحقِّق الشّاب وحمزة بوبكر الطّبيب الشّرعي وصويلح مهري ضابط الشّرطة العلميَّة وبدر الدّين المتحرّي في المُكالَمات الهاتفيَّة والحاج علي الخبير في تمييز الوثائق المُزوَّرة.

خلاصة:

تستجيب رواية "خارج السّيطرة"، لعبد اللّطيف ولد عبد الله، لشروط كتابة الرّواية البوليسية، بدءًا من العنوان والإشارة الشّكلية اللّذيْن يُهيِّئان المتلقّي للولوج إلى كونٍ تخييليٍّ مسْكونٍ بالعنف والغرابة

---

[1] الرّواية، ص 182.

والإثارة، ومرورًا بالتّحفيز التّأليفي الزّائف الذي يحثّه على استقبال خطاب النّص، وانتهاءً بتجسيد الحياة في أسْمَج صوَرها وأجْمَلها كذلك، عبر تمثيل مسلكيْن مُتضاديْن تتجلّى فيهما عناصر المحكيّ البوليسي الثّلاثة، وهي الجريمة والتّحقيق واكتشاف المُجرِم، حيث يصبو مسلك الشّر إلى إشاعة القتل والخوف والرُّعب، بينما يرنو مسلك الخير إلى إفشاء السّلام والدّعة والحب (علاقة الحب التي بدأت تتشكّل بين أحمد بن همنة وكهينة منّاد). ويتطلّب تمثيل الصّراع بين المسلكيْن، في المحكيّ البوليسي، إجراءَ الأحداث في المدينة (مدينة مُعَسْكَر التي تقع في الغرب الجزائريّ، وقد صيَّرها المُؤلِّف، في الرّواية مكانًا تخييليًّا يحتضِن سيرورة الحكاية)؛ الفضاء الذي تجتمع فيه المُتناقضات، وتكثُر فيه الجرائم وتجارة المُخدِّرات والاختطافات ويبعث على الأمراض النّفسيّة.

وإذا كانت هذه الشّروط تمثّل البعد الفني الذي ينبغي مراعاته في تدبيج المحكيّ البوليسيّ، فإنّ البعد الفكري يعبّر عن الرؤية المعرفيّة التي يروم الكاتب إبلاغها للمتلقّي؛ فالجريمة، في نظره، ليست سوى انعكاس للفساد الذي يعمُر المجتمعَ؛ أفرادًا وجماعاتٍ ومُؤسَّساتٍ وهيئاتٍ وأجهزةً، بسبب "الزّواج غير الشّرعي" بين السّياسيين وأرباب المال ورجال الإعلام الفاسدين.

تسْريد المرض في رواية "التّبرُّج"
لعبد اللّطيف ولد عبد الله

بعد تجربته في كتابة الرّواية البوليسية، يحاوِل عبد اللّطيف ولد عبد الله، في روايته الثّانية الموسومة بـ "التّبرُّج"، تسريد (narrativisation)؛ أيْ تجسيد الفكرة سرديًّا، موضوعة لم يهتم بها الرّوائيُّون العرب إلّا قليلًا، وهي موضوعة المرض. ومن سِمات هذه الرّواية أنّها تُفْرِدُ خطابها لرصْد تمظهُرات المرض وآثاره في نفسيَّة الشّخصيات على مستوييْ الحكاية والحكْي معًا؛ فالرّواية تؤسِّس متْنَها السّردي على المرض، بوصفه موضوعةً رئيسةً تدور في فلكها موضوعاتٌ أخرى لا تقلّ عنها خطورةً، باعتبارها، هي أيضًا، ضروبًا من المرض، قد تأخذ شكلًا اجتماعيًا أو سياسيًا أو أخلاقيًا أو فكريًا... لذلك، كان "التّبرُّج" دالًّا على الظّهور والبروز والوضوح والسّفور الذي تُعبِّر عنه النّدوب والتّشوُّهات والكدمات والشّعور الدّائم بالعجز جرّاء مرض السّرطان الذي ينخر الجسد، وكانت تلك الموضوعات – الأمراض الخفيَّة والمضمَرة، بسبَب الألْفة والاعتياد، تنهش، في المقابِل، الرّوح والضّمير والإحساس، مثل التّسلُّط والإرهاب والاغتصاب والجهل والخصاصَة والرّياء والكِبْر والسّرقة.

تحتضِن الغرفة رقم 69، في قسم أمراض الدّم بمستشفى مسلم الطيّب في مدينة معسكر الجزائريَّة، حكاية المرض التي يتقاسَمها كلٌّ من حسين وماسينيسا ودحُّو. وهو ما يُصيِّر هذا الحيِّز المغلَق مكانًا يدلّ على وجود أزمة طارِئة تعيشها تلك الشّخصيات، قد تنتهي بالاستسلامِ

للمرض (ماسينيسا) أو مقاوَمتِه بتجديد الرّغبة في الحياة (حسين) أو درئِه بالجنون (دحُّو)، ومكانًا يُعبِّر عن حدوث انحرافٍ في علاقة الفرد بالمجتمع، حيث يحُول المرض دون أداء الشّخصيات الثّلاث، التي تشكو من العجْز والعَطَب، لدوْرها الاجتماعيّ. إنّ الأزمة والانحراف يسِمان تلك الغرفة، والمستشفى عمومًا، بوَسْم المغايَرة وعدم التّجانُس مع قوانين المجتمع وإكراهاته[1]. وهو ما يُولِّد لدى الشّخصية شعورًا رهيبًا بالنّقص والضّعف والوهْن، بل بالألم الذي يُحفِّزه المرض من جهةٍ والوعي باختلال العلاقة الطّبيعية مع المجتمع من جهةٍ أخرى. يقول ماسينيسا مُخاطِبًا نفسَه: "كمْ أصبحتُ هشًّا.. كمْ سيتحمّلُني النّاس أكثر من ذلك ؟ كيف سيراني الآخرون وأنا تحت رحْمتِهم ؟ كيف سأتصرَّف عندما تصرخ عامِلة النّظافة في وجهي ؟ ما الذي يجب قوله ؟ ماذا سأفعل الآن ؟ عالَمي يتداعى.. وهذا الرّجل ينظر إليَّ ولكنّه مختلِفٌ. حسين يبدو أسوأ منّي. أتمنّى له الشّفاء.. أتمنّى له النّجاة والخروج من هذا العالَم الكئيب. أصبح جسمي هشًّا، وقد هزّتني هذه الحركة بعُنْفٍ حتّى كِدْت أسقط من السّرير.. معدتي فارغة تمامًا، وللأكل مذاق الرّمل. أعاف كلّ شيء.. صِرْت أعاف الحياة أيضًا.."[2].

وفي مُقابِل انغلاقِ الغرفة على حكاية المرض الطّافِحة بالهشاشَة والتّداعي والهزال والكآبة والألم، ينفتح الفضاءُ عينُه على حكايات

---

[1] يُنظَر: ميشال فوكو: "الجسد الطّوباوي، أماكن أخرى"، ترجمة: محمَّد العرابي، منشورات الانتهاكات، د. ط، د. ت، ص 33، 34.

[2] عبد اللّطيف ولد عبد الله: "التّبرُّج"، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2018، ص 43.

أخرى لا تخلو، هي كذلك، من الهمّ والغمّ والشّكوى والأنين والتّذمُّر حكايات تروي مصائر ذوات أخرى تربطها بالشّخصيات الثّلاث علاقةٌ من نوعٍ ما، قد تكون علاقةَ نسَب (بين الشّخصيات الثّلاث وأمهّاتهم وأخواتهم خاصّةً) أو حبّ (بين ماسينيسا وآمال) أو إعْجاب (بين حسين وسعاد) أو صداقَة (بين حسين وحمزة)، أو علاقةً تُمليها المصلحة (بين ماسينيسا وميلود شقيق آمال) أو الضّرورة (بين الشّخصيات الثّلاث والطّبيب عثمان والمرِّضيْن البشير ورضوان)... الأمر الذي يُفضي، من جهةٍ، إلى تشابُك الحكايات، أو بعضها على الأقلّ، ومن جهةٍ أخرى، إلى اختلاف كلّ حكاية عن الحكاية الأخرى، بما في ذلك حكايات الشّخصيات الثّلاث، حيث يستقلّ حسين بحكايته التي تسلك مسلكًا مأساويًّا بموت زوجته سعدية في حادث سيَّارة ونأي ابنته فلّة عنه وتؤول، بعد اثنتيْ عشرة سنة، إلى إجرائه عمليَّة جراحيَّة بقسم أمراض الدّم، وينفرِد ماسينيسا بحكايته التي تنضَح، بدورها، حزنًا وتعاسةً، بسبَب تراكُم الدّيون التي تركها أبوه مختار بعد موته في حادثِ السّيارة ذاتِه (فقد اصطدمت سيَّارتا حسين ووالد ماسينيسا، بسبَب انشغال حسين بمُداعَبة زوجته، وفقدان والد ماسينيسا التّحكُّم في السيَّارة بفعْل السُّكْر الذي أصابه جرّاء شرْب الخمر) واشتغال أمّه الزّهرة مُنظِّفةً في البيوت وتغيُّر سلوك أخته سعاد وتدهور حالته الصّحية عَقِبَ إصابته بسرطان الدّم، ويستقلّ دحُّو بحكايته التي تشهَد اغتصاب طفولته؛ فقد تركته أمّه زليخة، التي ارتضت الزّنى سبيلًا لإعالته، عُرْضَةً للاعتداء الجنسيّ والإهْمال، إلى أنْ أصابه مسٌّ من جنونٍ.

وإذا كانت هذه الحكايات الثّلاث تُحيل إلى حكايات ثانويَّة، مثل حكاية ابنة حسين وحكاية أمّ ماسينيسا وحكاية أخته سعاد وحكاية أمّ دحُّو، فإنّها تلتقي، في الوقت عينه، مع حكايات أخرى تنْهَض، هي أيضًا، على الرّؤية المأساويَّة للعالَم التي لا تكاد تترك للفرَح حيّزًا ولا للأمل منفذًا، حيث تسرد تلك الحكايات رحلة الألم والعذاب التي تعيشها الشّخصيات في حياتها اليوميَّة، وهي تشرئِّب إلى السَّعَة في الرّزق وتحقيق الحب وصوْن الكَرامة. وهو ما قد يعْدِل رحلة المريض في طلَب الشّفاء أو التّخفيف من وطْأة الألم على الأقلّ. ويبدو أنّ رحلة الشّقاء تلك قد رسَمت مسارَها الشّخصياتُ نفسُها بإرادتها الرّاكِنة إلى الأهواء الطّالِحة القابِعة فيها؛ فهي ليست مُصيَّرة فيما تكتسِب وما تذر من أفعال، وغير مُجبَرة على ارتكاب ذنبٍ أو اجتراح جُرْمٍ، تستوي، في ذلك الشّخصيات المقهورة والشّخصيات الانتهازيَّة. تلك حال نوال أخت حسين التي تلتمِس الدّعة في حضن رجل مُثقَّف وميسور يشتغِل أستاذًا في كندا؛ فتؤوب خاليَة الوِفاض، نادِمةً على ما اقترفته في حقّ حمزة من خيانةٍ لحبّه لها، وحال الممرِّض البشير الذي يُضنيه العوَز؛ فيلوذ بسرقة الأدويَّة وبيْعها في السّوق السّوداء، وحال الطّبيب عثمان الذي يدفعه هوى الكِبْرِ وشعور اللّامبالاة إلى إهْمال المرضى في المستشفيات العامّة واستغلالِ ألمهم وسَلْبِهم أموالَهم في المستشفيات الخاصّة: "ذلك الطّبيب يُدعى عثمان داود، وهو شخصٌ مُتعجرِفٌ لا يعرف معنى للاحترام. إنّه شخصٌ مُتغطرِسٌ ويظنّ نفسه بروفيسورًا ما.. نهض على أكتاف والده طبيب أمراض النّساء وأستاذ جامعيّ.. قيل إنّه

هو من توسَّط له ليتخصَّص في أمراض الدّم. لقد رأيْتم، الجامعة لا تُصْدِر إلّا الحمقى ليتعلَّموا في المساكين أمثالنا"[1].

إنّ مثلَ هذه الأمراض، التي تنحو منْحى الخيانة (خيانة نوال لحمزة، وخيانة آمال لماسينيسا، وخيانة ميلود لماسينيسا قبل ذلك وخيانة البشير للأمانة، وخيانة عثمان لشرَف المهنة، وخيانة الوطن ممَّن اتّخذ الاستبداد أداةً للاستمرار في الحكم والعنف سبيلًا للوصول إلى السّلطة،...)، لا تختلف، في شيءٍ، عن المصائب التي ألمَّت بحسين وماسينيسا ودحُّو (حادث السيَّارة الذي أفْضى إلى موت زوجة حسين ووالد ماسينيسا، واغتصاب براءة دحُّو)؛ فقذفت بهم في غياهِب المرض، وأفْقَدتهم الإحساس بالمغزى من الحياة، ذلك أنّ الأمراض – الخيانات، شأنها شأن تلك المصائب، تمثِّل صدماتٍ تبعث على المرض العضويّ ذاتِه. إنّه ألم الحياة، كما يقول دافيد لوبروطون (David Le Breton)، ذلك الذي يُحْدِثُ المرض ويُحفِّز ألمه ويستثير عذابه: "فهو الذّاكرة المنقوشة في البدن نفسه، حتّى لو نسي المريض ظروف انبثاقه. إنّه يتغذّى من حدثٍ هامٍّ أو صادِمٍ، فاض عن قدرات البلْوَرة الرّمزية لدى الشّخص، وظلّ في ثنايا الجسد كشظيَّة معنى تحت البشرة تظلّ تثير الألم"[2].

---

[1] الرّواية، ص 205.

[2] دافيد لوبروطون: "تجربة الألم بيْن التّحطيم والانبعاث"، ترجمة: فريد الزّاهي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط. 1، 2017، ص 99.

وفضلًا عن إنْشائه المرضَ، يدفع ألم الحياة ضحاياه؛ الفاعلين والمنفعِلين معًا، إلى اختلاق التّبريرات وتزوير الحقائق وتغيير المفاهيم لتعليل الفساد المستشري في الأخلاق والفكر والسّياسة والاقتصاد والتّعليم والصّحة والإعلام؛ فقد سوَّغت زليخة تخلّيها عن ابنها دحُّو ببحثها عن السّعادة التي ألْفتْها في مُمارَسة الدّعارة، وبرَّرت سعاد لجوءَها إلى تلك الممارَسة نفسِها بأنّ القَدَر أراد لها ذلك، لكنَّها تأبى إلّا أن تختار بنفسها الطّريقة التي تُسْعِفها في وضع حدٍّ لحياتها، قبل أن يُسْلِمَها القَدَر، الذي شكَت جورَه وقسوتَه، إلى الحياة ويجمعها بحسين مرّة أخرى، وأباحت الزّهرة لنفسها التّسوُّل مُعلِّلةً ذلك بالفقر الذي أخذ يُحاصِر أسرتها، ومضَت تنظر إليه على أنّه شرفٌ يقيها وَولديْها من الموت الذي يتربَّص بهم: "الشّرف هو الحياة نفسها.. الشّرف أن أحافِظَ على البسْمة وأرعى أبنائي.. الشّرف أن أقِف كامرأةٍ في وجه الموت.. تبًّا لكلّ هؤلاء النّاس.. هم ليسوا أفضَل منّي. أراهُم ينظرون إليَّ ساخِرين في قلوبهم، مُنْدهِشين من وقوفي أمام باب المسجد.."[1].

ثمّ إنّ ألم الحياة يجري مجرى ألم المرض العضويّ في تحفيز المتألِّم إلى العزلة والوحدة والصّمت؛ فكما آثر حسين وماسينيسا، في بعض المواقِف، التّلميح بدلًا من التّصريح تلافيًا لإثارةِ شفَقةِ أحدهم واحتمى دحُّو بالصّراخ تارةً، والكلام الذي لا يكاد يُبين تارةً أخرى تعبيرًا عن جرحٍ دفينٍ، ارتضى ضحايا ألم الحياة الانطواء والانكفاء وعدم الإفْصاح عمّا يجيش في خَلَدهم من أوْجاع وعذابات وما يُفكِّرون في إنْجازه من أفعال. وهو ما يُفسِّر مُراوَحة الكاتب بين السّرد

---

[1] الرّواية، ص 127.

الموضوعي الذي يضعه على لسان الرّاوي العليم والخطاب الذّاتي الذي تتوجَّه فيه الشّخصيات إلى نفسِها والذي يتّخذ سِمةً طباعيَّةً (الحرف الثّخين) تُميِّزه عن تلفُّظ ذلك الرّاوي، بحيث يكاد يتساوى سجلّا الكلام، بتعبير تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)؛ أيْ السّرد الخالِص والتّمثيل في صورته الاستبطانيَّة، في النّص الرّوائي، إشارةً إلى تأثير ألم الحياة وألم المرض العضويّ، على حدٍّ سواء، في انفعالات الشّخصيات وأعمالها، وهيْمنَة فكر الانعزال والابتعاد على نظرتها للعالَم. ومثالُ الكتْمان الذي اصْطَفتْه الشّخصية أسلوبًا في التّعبير عن أحوالها ورؤاها، حديث آمال إلى نفسِها قائلةً: "هل أصبحت مُنافِقةً إلى هذه الدّرجة لأقولَ لها بأنّه يُمكِن أن يُشْفى؟ رأيت دموعها وهي تتكلَّم عن الله وملائكته، ولكن هل هي تدري أنّ الله قد حَكَمَ على ابنها بالموت؟ ما الذي يحدُث لي؟ ما الذي أصابني؟ لماذا لا أنْفضُ كلّ شيءٍ من دماغي وأعيش بهدوءٍ؟ ولكنّي لا أستطيع.. لن أستطيع ذلك أبدًا.. هل هو مَنْ جَعَلَني أشعُر بكلّ هذا الألم أم أنّني أعاني من مرضٍ أكثر خطورة؟ لا.. لا.. لا أستطيع أن أنزعه من تفكيري مهما فعلت ومهما حاولت أن أصدِّق ذلك. لقد رأيْته بعيْنَيَّ هاتيْن.. كم صار نحيفًا وكم تغيَّر وجهه. لم أعد أعرفه.. مَنْ يكون؟ ماسي ذهب ولن يعود"[1].

إنّ رحلة الشّخصيات مع ألم المرض العضويّ وألم الحياة ما كانت لتكون موضوعَ تواصُلٍ سرديٍّ بين الرّاوي والشّخصية من جهةٍ والمرويّ له (أو القارئ الضّمني) من جهةٍ أخرى، لولا الغرفة رقم 69 التي بعثت جروحَ تلك الشّخصيات وآهاتِها ومِحَنَها؛ فهي بمثابة الزّمكان (Le

---

[1] الرّواية، ص 65، 66.

(chronotope)، وفْق تصوُّر ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) الذي يمنح خطابات الشّخصيات وأفعالها وخواطرها وجودًا في الزّمن والمكان؛ فإذا كان المكان قارًّا وذا قابليَّة للانغلاق على ألم المرض العضويّ والانفتاح على ألم الحياة، فإنّ الزّمن يُكسِب تجربة الألم حضورًا في حياة الشّخصيات؛ فهو يستوْعِب، باستمرارٍ، تلك التّجربة في مداها التّاريخي الذي تُنْشِئُهُ حبكة التّخييل الرّوائي.

انفتاح السّرد على الذّات

في رواية "الخلّان" لأمين الزّاوي

تسرد رواية "الخلّان"، لأمين الزّاوي، حكاية ثلاث شخصيّات تختلف في الدّيانة وتأتلف في حب الوطن، وهي أفولاي رشدي المسلم وليفي النقاوة زمرمان اليهودي وأوغسطين قيران المسيحي، حيث يقدِّم مُنشِئ النّص سِيَر هذه الشخصيّات بوصفها تمثيلًا لحياة الإنسان الجزائريّ الذي تتعدَّد أصوله العرقيّة وتتراكَب ثقافاته الدّينيّة وتتنوَّع نظراته للعالَم، مُفوِّضًا حكْيَ الأحداث والوقائع والأخبار والمعلومات والتّفاصيل السرديّة، التي تُؤلِّف الحكاية – النّواة المُتمثِّلة في لقاء هذه الشخصيّات جميعًا في فضاء وهران وفي فترة زمنيّة تسبق، بقليلٍ الثّورة الجزائريّة وتُعاصِرها، إلى أفولاي رشدي: "التفت من حولي وأنا أكبر وأهوال الحياة تكبر قليلًا قليلًا لأجد أناسًا آخرين كثيرين، غرباء يُشارِكونني الطّريق. يركبون العربة واحدًا بعد الآخر، وقد يركبون مثنى وجماعات، يلتحقون بالمسيرة ويمشون إلى جانبي، وبعضهم يشترك معي في أيّامي وفي حكايتي، بل إنّهم يحيكون بعض تفاصيل فصول حياتي هذه التي أرويها لكم، فهي جزءٌ من حياتهم أيضًا"[1].

ولأنّ الحكاية – النّواة تخصّ الذوات الثلاث، وتتعلّق تفاصيلها الكثيرة بها مُجتمِعةً، فإنّ أفولاي رشدي لا يحتكر فعلَ سرد وقائعها ولا يُصادِر حقّ الشّخصيتيْن الأخريْن في أن تقصّا أجزاء منها، تلك التي

[1] أمين الزّاوي: "الخلّان"، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2019، ص 64.

تكون طرفًا مُباشِرًا فيها؛ فهو يمنحها بعضًا من الحريّة في أنْ تُبديَ رأيها في الشخصيّات التي تُصادِقها أو تُصادِفها، وتعرِضَ المواقف التي تتورّط فيها، وتُعرِبَ عن رؤيتها للواقع. وفضلًا عن سرد الحكاية – النّواة، يقتفي أفولاي رشدي، بتوكيلٍ من مُنْشِئ النّص دائمًا، وقائع حكايته الخاصّة، وبعض الأحداث والأخبار التي تُشكِّل ماضي ليفي النقاوة زمرمان وأوغسطين قيران، تلك التي يُفترَض أن تَرِدَ على لسانيْهما، وذلك قبل أن يجمعهم القدَر في ثكنةٍ عسكريّةٍ بمدينة وهران.

ويصبو أمين الزّاوي، من خلال اعتماد السّرد الذاتي الذي يُهيمِن على قصّ الحكاية – النّواة ويكاد يغلُب على سرد الحكاية الخاصّة بكلّ شخصيّة من الشّخصيات الثّلاث، إلى تذويت التّاريخ؛ فهو يتبنّى منظورًا سرديًا ذاتيًا يضطلع فيه الرّاوي السيرذاتي (Le narrateur autobiographique) بتعريف المروي له المُفترَض أو القارئ غير المعلوم بإدراكه الخاصّ لبعض الوقائع والشخصيّات التاريخيّة، مثل رؤية أوغسطين قيران لاتفاقية الاستسلام المُوقَّعة بين الداي حسين والجنرال لويس دو بورمون، ونظرة الهواري سويح للاحتلال الفرنسي للجزائر في أعقاب مجازر الثامن ماي 1945، وتقدير نيكول للأب ليون – إيتيان دوفال. ويجتنب، من ثمّ، المنظور السّردي الموضوعي الذي يتجرَّد فيه الرّاوي الغائب العليم بكلّ شيء أو الرّاوي البريء العارِف بظاهر الأحداث والأعمال من ذاتيته المُفعَمة بالخواطِر والأهواء والأحكام التي يثيرها مشهَد أو خبر ما، نظيرَ موقف ليفي النقاوة زمرمان من مرسوم أدولف كريميو الذي منح اليهود الجزائريّين الجنسية الفرنسية عام 1870، حيث يقول: "أنا ابن الأهالي وحفيد

الحكيم أبراهام النقاوة. أنا واقِفٌ في المكان الخطأ من التّاريخ، في المُعسكَر الغلط، حُشِرْتُ مع القويّ بحُكْمِ مسارِ تاريخٍ ظالمٍ"[1].

وكأنّ مُنْشِئ النّص يدعو، تأسيسًا على هذا النّمط من السّرد الذات الجزائريّة إلى أن تنفتح على نفسها؛ فتنصرف إلى تعرية ماضيها والبوْح بأسرارها، والإفصاح عن أوجاعها وأفراحها، والكشْف عن أيديولوجيتها، والإبانة عن خلجات صدرها، ومُساءَلة تاريخها، ابتغاء التّصالُح مع ذاتها التي تتّسم بالغيرية والاختلاف اللّذيْن لم يحولا دون إثبات مُواطَنتها وتأكيد وطنيّتها والذود عن عدالة قضيّتها؛ فإذا كان الدّين هو الذي يميّز بين الشخصيّات الثّلاث، فإنّ الإحساس بالجور والقمع والعنصرية هو ما يُوحِّدها ويُعضِّد لُحمتها. إنّه شعور الانتماء إلى الوطن، لا بل شعور الانتماء إلى الإنسان، وإنسانية الإنسان، ذلك أنّ هوى الإنسانية هو الذي حمل كلًّا من أفولاي رشدي وليفي النقاوة زمرمان وأوغسطين ڤيران، المُنتسبين إلى الوطن دمًا (أفولاي الذي وُلِد لعائلة رشدي، وأوغسطين الذي تجري في عروقه دماء رجلٍ من شمال إفريقيا) أو ولادةً بعد لجوءٍ (ليفي الذي وُلِد في قرية الحناية، والذي احتمى جدّه أبراهام النقاوة بحاضرة تلمسان هربًا من محاكم التّفتيش في الأندلس)، على الالتحاق بالثّورة لمُحارَبة المحتل الفرنسي، كما حمل نيكول الكاثوليكية على الوقوف إلى جانب الأهالي من المسلمين. وهو الهوى عينُه الذي دفع الأب ليون – إيتيان دوفال، حقيقةً وتخييلًا، إلى مساندة الثّورة الجزائريّة، وأحمد زبانة وفرنوند إيفتون وموريس

[1] الرّواية، ص 139.

أودان، الذين يعترف أمين الزّاوي بنضالهم فيُكرِمهم في عتبة الإهداء إلى مُقاوَمة الاستعمار الفرنسي.

وفضلًا عن وَحدة الهوى (الإنسانية التي لا تتعارض، إطلاقًا، مع الوطنية باعتبارها، هي أيضًا، هوى، ينبني على قيم كوْنية، من قبيل الخير والمحبة والحرية والعدل والمساواة والتّسامُح والسّلام) الذي يُفضي إلى وَحدة العمل (النّضال بالسّلاح أو الرّأي، والمُساندة، والتّعاطُف)، يصطفي مُنْشِئ النّص مدينة وهران مكانًا تجري فيه أحداث الحكاية – النّواة؛ فيجعلُها فضاءً حميمًا، تنسج فيه الشخصيّات علاقات وُدٍّ وخُلَّةٍ وأُلْفةٍ وصداقةٍ وأُنْسٍ، وتختفي في أحيائها العتيقة وأزقَّتها الشّعبية، مثل حيّ المدينة الجديدة وحيّ الدّرب وشارع اللاك دوك، الفوارِق الطبقيَّة والاختلافات العرقيَّة والتبايُنات الدينيَّة؛ فتغدو المدينة، حينئذٍ، مركزًا تفد إليه الشخصيّات من الهوامش والأطراف التي وُلِدت أو عملت فيها، مثل قرية حب – الملوك وقرية الحناية ومدينة تلمسان ومدينة ويسترهام في شمال فرنسا ووَحدةً تتبدّى فيها أحلامها ومغامراتها، ويتجلّى فيها إقبالها على الحياة وينكشِف فيها عشقها للفن والجمال. غير أنّ وهران؛ هذا الفضاء الذي يمتلئ تسامُحًا وتثاقُفًا وتوافُقًا، والذي أُغرِم به ابن البلد والوافد إليه ستتحوّل، مع استفحال العنصرية واستشراء الظّلم وظهور تباشير الثّورة، إلى "مدينة الأحقاد والمُفارَقات والعنف"[1].

يرتضي أمين الزّاوي، إذًا، هذه الوَحدات الثّلاث (وَحدة الهوى ووَحدة العمل، ووَحدة المكان) دعائمَ للحكاية – النّواة، وفق

---

[1] الرّواية، ص 203.

إستراتيجية نصيَّة يغلُب عليها محكيُّ الأفعال الدّال على الحضور الكثيف للرّاوي السيرذاتي، ومحكيُّ الأفكار الدّال على ذاتية الشخصيّة المُتلقِّظة، بينما يطغى الخطاب المُسرَّد (Le discours narrativisé) الذي يُصيِّر فيه الرّاوي الأقوال أفعالًا، على محكيِّ الأقوال قليلِ الحضور أصلًا، وينحو الوصف نحوًا تعبيريًّا يعمد فيه الرّاوي – الواصِف السيرذاتي إلى تقديم المفردات والعلامات المُنتقاة والمُعرِّفة بالموصوف بإيجاز (وصف أوغسطين قيران لحيّ الدّرب، والشاب خوليو الحلّاق مثلاً).

وهو ما يحيل إلى شغف مُنْشِئ النّص بالحكاية وولَعه بالتّفاصيل السرديّة وافتتانه بالقصّ، حيث يُعنى أمين الزّاوي، في رواياته، أو بعضها على الأقلّ، تلك التي تيسَّر لنا قراءتها أو مُقارَبتها (الرّعشة والملكة، وقبل الحب بقليل، وحرّ بن يقظان)[1]، بحبْك أحداث الحكايات المُتضمَّنة في نصوصه الرّوائية التي يُؤلِّفها، مُحتفِيًا بالسّرد أكثر من التّمثيل والوصف، ومُفضِّلًا، في أغلب الأحيان، النهايات المُقفَلة التي تُسعِفه في التّعبير عن وجهة نظره الأيديولوجية؛ إذ نُلْفيه في هذه الرّواية، أدنى إلى الوعي المأساوي، حين يجعل مآل الخلّان هو الموت الذي يلاقيه الخليل على يد خليله؛ فبعد استشهاد ليفي النقاوة زمرمان في إحدى المعارك ضدّ الاحتلال الفرنسي قرب الحدود الجزائريّة المغربيّة، أو اغتياله كما يستشفّ أفولاي رشدي: "وافقت القيادة على طلبي لأنّها كانت أيضًا ترغب في تقرير ميداني عن أوضاع

[1] يُنظَر: سيدي محمَّد بن مالك: "جدَل التّخييل والمخيال في الرّواية الجزائريّة؛ قراءات سرديّة ثقافيّة"، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط. 1، 2016.

المجاهِدين في هذه المنطقة، بل ربما كانت لديْها بعض الشّكوك حول طبيعة استشهاد الرّقيب ليفي النقاوة زمرمان، وكأنّ موته مؤامرة من نيران صديقة"[1]، يأتي دور أوغسطين قيران ليلاقي المصير نفسَه على يد أحبّ النّاس إليه، وهو أفولاي رشدي. ولا شكّ أنّ مثل هذا الفعل سيُكسِب الحكاية – النّواة وَحدة أخرى، هي وَحدة المآل أو المصير المُتمثِّل في الموت؛ موت ليفي وأوغسطين المادّي وموت الإنسانية في ضمير أفولاي.

وإذا كان أمين الزّاوي يُبرِّر، أيديولوجيًا، تحوُّل المحبة التي يُفترَض أنّها كانت تجمع المُجاهدين إلى جفاء، والخُلَّة التي كانت تشمل الأصدقاء الثّلاثة إلى كراهيّة؛ فيعزوه إلى التّعصُّب للدّين وتوظيفه لأغراض سياسية، بحيث يعلو صوت الجماعة على نداء الوطن وتتغلّب فكرة الانتماء إلى الدّين على منطق الإنسانية، فإنّ هذا التّحوُّل ليس مُبرَّرًا على الصّعيد السّردي، ذلك أنّنا نتعرّف، بوصفنا مرويّين لهم غائبين، إلى التّخمينات والإشارات التي تُلمِح إلى إمكانِ اغتيالِ ليفي النقاوة زمرمان من منظور ليفي فقط، ونتلقّف، باعتبارنا قرّاء مُحتمَلين، خبر اغتيال أوغسطين قيران من فم أوغسطين نفسه الذي ينوب عن رشدي أفولاي في سرْد أسباب انقلابه من مجاهدٍ أثناء الثّورة على المستعمِر الفرنسي إلى إرهابيٍّ يصدر الفتاوى ويأمر بتنفيذ الاغتيالات في تسعينيات القرن العشرين: "لقد عاد إلى الجبل لمُحارَبة الجزائريّين، وقد أخذ على عاتقه ترؤس مجموعة "جهنم" التي أصبح قائدها ومُرشِدها، وهي عبارة عن كتيبة متخصّصة في تصفية النّخبة

[1] الرّواية، ص 234.

من المثقفين والفنانين والكُتّاب والصّحفيين والأطباء والنّقابيين من الأصوات الديمقراطية، ولا يُنفَّذ حكمٌ باغتيال واحد من هذه المجموعة المثقفة إلّا بإشارته وبموافقة منه، هو من يصوغ الفتاوى وهو من يضع قائمة المطلوبين والمُلاحَقين من قِبَلِ الميليشيات الإسلاميّة لكتيبة "جهنم""[1].

هنا، وعلى الرّغم من مقامنا كقرّاء نموذجيّين، بتعبير أمبرطو إيكو ينبغي لهم احترام الإستراتيجية النصيّة التي وضعها مُنْشِئ النّص تتكشّف لنا "لاديمقراطية" أمين الزّاوي في إسنادِ الخطاب الأيديولوجي المُتضمَّن في تلفُّظ الرّواة؛ فقد لمسنا انحيازَه إلى خطاب بعينه ومُبارَكته، أو بالأحرى، توظيفَه ذلك الخطابَ لفائدة رؤيته الأيديولوجية، حين أَجْمَلَ المدّة الزمنيّة الفاصِلة بين نهاية نضال الخليليْن أفولاي رشدي وأوغسطين قيران ضدّ المحتل الفرنسي الذي يُصادِف استقلال الجزائر وحدث اغتيال الأوّل للثاني (مع وجود خللٍ وتذبذبٍ في ضبط زمن بعض الأحداث التي شهدتها هذه المدّة، ممّا يشير إلى تسرّع الرّوائي في إنهاء الحكاية – النّواة، وحرصه على إبراز وجهة نظره الأيديولوجية دون تبرير جماليّ) في إحدى عشرة صفحة هي عدد صفحات الفصل الأخير الموسوم (في عيادة "القاوري"!!) مُستعجِلًا موتَ أوغسطين الذي بدا صوته الأيديولوجي تعبيرًا صريحًا عن أيديولوجية مُنْشِئ النّص التي تتلخّص في مُعارضة مُمارَسات الإسلاميّين ومُخالَفة أيديولوجيتهم وإنكار أهدافهم ورفض التّصالُح معهم؛ أيديولوجية ذات مسحة مأساوية انعكست ولا تزال في كتابات

---

[1] الرّواية، ص 245.

مجموعة من المثقفين الجزائريّين عامّة، والرّوائيين على نحوٍ خاصٍّ الذين عانوا من العنف والإرهاب المنسوبيْن إلى الإسلاميّين.

الحَراكُ تخييليًّا

تفسيرُ الرّاهِن في رواية "البَاشْ كَاتِبْ" لأمين الزّاوي

يسعى أمين الزّاوي، في رواية "البَاشْ كَاتِبْ"، إلى مُواكَبة حَراك الشّعب الجزائريّ، الذي لمّا يبلغ غاياته ومقاصِدَه، مُحاوِلًا تفسيرَ هذا الحدَث الرّاهِن على صعيد التّخييل: تفسيرًا يخضع إلى إكراهيْن اثنيْن يتعلّق الأوّل باستمرار الحَراك إلى هذه اللّحظة، ويتعلّق الثّاني بغياب التّفسير التّاريخي لهذا الحدث، بسبب استمراره ذاك. وحيال هذا الواقع غير المكتمِل وغير المؤرَّخ معًا، ينصرف الكاتب إلى تقديم تفسيره التّخييلي للحَراك، مُستعينًا ليس بالمذكّرات والاعترافات والشّهادات ونصوص المُؤرِّخين التي عادةً ما يركَن إليها الرّوائيّ في كتابة تخييلٍ تاريخيٍّ، ولكنْ بمُعاصَرته للحَراك ومُعايَشته لتحوُّلاته التي لم تنقضِ حتّى الآن.

ومن أجل تفسيرٍ تخييليٍ للحَراك؛ هذا الحدث الآنيّ – التّاريخيّ؛ الآنيّ باعتبار امتداده زمنيًا من الثّاني والعشرين فبراير ألفين وتسعة عشر إلى اليوم[1]، والتّاريخيّ بحُكْم وقوعه في زمن سابق لزمن السّرد سواء أكان ذلك السّرد تاريخيًا لم يتهيّأ بعدُ إنشاؤه، أم تخييليًا معلومًا وهو الثّاني أبريل ألفين وتسعة عشر؛ تاريخ الانتهاء من كتابة الرّواية. من أجل ذلك، يعمد أمين الزّاوي إلى إعادة صياغة الحَراك، من خلال حبْك الكلام الذي يُميّز السّرد التّخييلي عن السّرد التّاريخي؛ فإذا كان السّرد التّاريخي يصبو إلى تفسير الأحداث الماضية تفسيرًا برهانيًا

[1] إلى حين كتابة هذا المقال على الأقلّ.

يستند إلى الوثائق، فإنّ السّرد التّخييلي يدْأب على تحيين تلك الأحداث في حاضر الكتابة التي تنزع صفة السّببية عن التّاريخ وتُصيِّره خبرًا يُفسِّره الرّاوي عبر السّرد الحامِل لوجهةِ نظرٍ تُدْنيه من المُؤرّخ وتُبعِده في الآنِ نفسِه، عن واقعيَّة التّاريخ وعلميَّته من جهة، وعن تفسيرات الشّخصيات التي تُعدُّ طرفًا في الحبْكة من جهةٍ أخرى[1].

إنّ السّرد التّخييليّ للتّاريخ الرّاهِن مُمثَّلًا في الحَراك؛ أيْ تفسيره أو فهْمه، في رواية "البَاشْ كَاتِبْ"، يمرّ عبر صوْت الرّاوي – المؤرّخ السّيرذاتي الذي يُمثِّله كلٌّ من البَاشْ كَاتِبْ عمّار النّساخ الولهاصي والمهدي أخريف المشهور باسم بوب مارلي وإيدير أوزلغان المعروف باسم الدا المولود. غير أنّ هذا السّرد يندرِج في سياق رؤية سرديّة داخليّة، تتضمَّن تفسير الحَراك بوصفه حدثًا مركزيًّا يفصِل بين حكايتيْن، وزمنيْن، وخطابيْن، وفضاءيْن، ورؤيتيْن للعالَم.

1 – الحضور/ الغياب:

يُمثِّل تفسير الرّاوي – المؤرّخ السّيرذاتي للحَراك جزءًا من الحبكة أو الخطاب السّردي الذي تشترِك في بنائه الشّخصيات الثّلاث التي فضلًا عن أنّها تُفصِح عن وجهة نظرها حول خروج الشّعب الجزائريّ كلّ يومِ جمعةٍ للمُطالَبة بتغيير النّظام، فإنّها تقتفي أخبار حكاياتها الخاصّة. تلك الأخبار التي تتغايَر حينًا؛ فتنفرِد الشّخصية بحكايتها وتحتفظ بأسرارها التي لا تُذيعها سوى للمرويّ له الغائب، وتتآلف

---

[1] يُنظَر: بول ريكور: "الزّمان والسّرد؛ الحبكة والسّرد التّاريخي"، ترجمة: سعيد الغانمي، فلاح رحيم، راجَعه عن الفرنسيَّة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المُتَّحدة، بيروت، ط. 1، 2006، من صفحة 275 إلى صفحة 286.

حيناً آخر؛ فتتشابَك الحكايات وتتصاحَب الشّخصيات وتبوح إحداها للأخرى بما خفِي واستتر. ومن ثمّ، يُفضي التّغايُر والتّآلُف إلى تشكيل حكايتيْن اثنتيْن، تختلفان في حالاتهما وتحوُّلاتهما، وتسلكان مساريْن مُتوازييْن، يتحاذَيان في لحظة تاريخيَّة حاسِمة، تتمثّل في الحَراك، الذي يدفع الشّخصيات إلى اتّخاذ موقفٍ مُناوِئٍ أو مُسانِدٍ له؛ فبينما يستقلّ البَاشْ كَاتِبْ بحكايته، ويُشهِر عداءَه للحَراك، تتقاطَع حكايتا بوب مارلي والدا المولود اللّذيْن يُبارِكانه، بل يُسهِمان فيه بنظْم الشّعر والغناء المُمجِّديْن للحب والحرية والحياة.

ويحدُث ذلك التّقاطُع بين حكايتيْ بوب مارلي والدا المولود، في الواقع، قبل عشر سنوات أو يزيد من بداية الحَراك، حين يُغادِر بوب مارلي قريته طابلات بريف مدينة المدية إلى مدينة آلجي أو إيكوزيوم أو الجزائر العاصمة، ويتعرَّف إلى الدا المولود الذي يُقاوِم العنف والخراب بالورد والشّعر؛ فقد ورِث محلًّا لبيع الورد من السيِّدة دانيال لبيار، ومضى يتصدّى للخوف الذي استوْطَن النّفوس في العشريَّة السّوداء بلمْسه وبقراءة الشّعر، وها هو، اليوم، يُؤلِّف القصائد التي يتغنّى بها بوب مارلي في مسيرات يوم الجمعة. وعلى هذا الأساس، فإنّ الذي يجعل حكايتيْ بوب مارلي والدا المولود حكاية واحدة هو المحبة التي تخلَّلت قلبيْهما؛ فألَّفت بينهما، ثمّ اتّفاقهما في مُناهَضة النّظام القائم الذي أشاع الفساد في شرائح المجتمع جميعها. يقول الدا المولود لبوب مارلي بعد انصِرام الجمعة الثّالثة التي صادفت عيد المرأة: "الفساد، الفساد، والمال السايب يُعلِّم السّرقة. لقد تمّ إفساد الطّبقة السّياسية، ثمّ الطّبقة المتوسِّطة من الإداريّين والمثقَّفين والإطارات ليصلوا في المرحلة الأخيرة إلى مُحاوَلة إفساد أخلاق الشّعب كامِلًا، من

خلال شراء الذّمم، وزرْع ثقافة الطّمع فيه، وهم يُطلِقون وهْم المليون سكَن بلا مُقابِلٍ"[1].

ومن شأن ذلك التّآلُف، الذي يُوحِّد مصيريْ الشّخصيتيْن، أنْ يسمح لبوب مارلي بسرْد أحداث حكاية الدا المولود الخاصّة، ووصْف كيْنونته الاجتماعية والنّفسية والفكرية، بشكلٍ مُكثَّفٍ، واحتفاظ الدا المولود، مع ذلك، بحقّه في قصّ تلك الأحداث ووصْف تلك الحالات باقتضابٍ، حيث يُوجِز، في أربع صفحات، مسارَ حكايته الذي تراوحت محطّاته، بدءًا من الصّبا ومرورًا بالعشريَّة السّوداء ووصولًا إلى اللّحظة الرّاهِنة؛ لحظة الحَراك، بين الأمل والألم، والحب والكراهيَّة، والخير والشّر، والحياة والموت. كما يُسعِف ذلك التّآلُف، أيضًا، الدا المولود في الإلْماح إلى خبر دخول بوب مارلي مدينةَ الجزائر العاصمة، قبل أنْ يُجريَه، بالتّفصيل، على لسانِ بوب مارلي عينِه.

ويُعبِّر أسلوب هذا السّرد الذي تروي فيه الشّخصية حكاية الشّخصية الأخرى، على سبيل تكثيف الأخبار أو الإيماءة إليها، عن انصهار الحكايتيْن، واندماج الشّخصيتيْن، بشكلٍ يجعل الرّؤية السّردية الدّاخلية مُهيْمِنةً على تلقُّظ الحكاية المُشترَكة، حتّى وإنْ اضطربت تلك الرّؤية بين السّرد الذّاتي الذي يُترجِمه ضمير المتكلّم "أنا" والسّرد الموضوعي الذي يُجلِّيه ضمير الغائب "هو"، حيث يمثّل حديث إحدى الشّخصيتيْن بالضّمير الثّالث (La troisième personne) "هو"، في هذه الحال، تمهيدًا لحديث الشّخصية الأخرى

[1] أمين الزّاوي: "البَاشْ كَاتِبْ؛ لم يبقَ لكاتبِ رسائلِ الرّئيسِ ما يكْتُبه"، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2019، ص 64.

بالضّمير الأوّل (La première personne) "أنا". ثمّ إنّ الرّؤية السّردية الدّاخلية، القائمة على المزْج بين السّرد الذّاتي والسّرد الموضوعي[1] تمتدّ لتشمَل المحكي الرّوائي كلّه؛ إذ نعثر على مثل هذا التّناوُب بين الضّميريْن، أثناء سرْد بعض وقائع الحكاية الخاصّة ببوب مارلي على وجه الخصوص، تلك التي يُفترَض أنّ الدا المولود يجهلها، (حيث يستحيل، واقعيًا وروائيًا، إطْلاع الآخرين على تفاصيل حياتنا)، سواء تعلّق الأمر بالوقائع التي سبقَت صداقتهما (ستّة وثلاثون عامًا أو أكثر) أو تزامَنت معها (عشرة أعوام أو يزيد)[2].

---

[1] يزعم تزفيتان تودوروف أنّ الرّؤية السّردية الدّاخلية أو الرّؤية مع (La vision avec) يُمكِن أن تُقدَّم بضمير المتكلّم "أنا"، وضمير الغائب "هو"، في آنٍ معًا. وفي الحاليْن، تتعلَّق الرّؤية بالشّخصية نفسها، على الرّغم من وجود اختلافٍ في تفسير الأحداث بين استعمال الضّمير الأوّل واستعمال الضّمير الثّالث. وهو ما ينطبِق على حكاية بوب مارلي والدا المولود التي نفترِض أنّها حكاية واحدة، بناءً على التّآلُف القائم بين الشّخصيتيْن وانسجام موقفيْهما من الحَراك، بحيث تختلف وجهةُ نظرِ مَنْ يُمهِّد للسّرد "هو" عن وجهةِ نظرِ مَنْ يسرد حكايته الخاصّة "أنا". يُنظَر:

Tzvetan Todorov: «Littérature et signification», Larousse, Paris, 1967, p 80.

[2] لقد اهتديْنا إلى هذا التّقدير الزّمني للفترة التي سبقَت صداقة بوب مارلي والدا المولود، والفترة التي تزامَنت مع تلك الصّداقة، عبْر إشارة الرّاوي – المؤرّخ الغائب إلى إقامة بوب مارلي في مدينة الجزائر العاصمة منذ ثلاثين عامًا أو أكثر (الرّواية، ص 46) وإشارة الدا المولود إلى أنّ دخولَ بوب مارلي المدينةَ قد وافَق تجاوُزه سنّ السّادسة عشرة بأشهرٍ قليلةٍ (الرّواية، ص 138). وهو ما يعني أنّ عمْر بوب مارلي هو ستّة وأربعون عاماً ونيف؛ قضى منها ستّة وثلاثين عامًا بين القرية والمدينة؛ أيْ ستّة عشر عامًا في القرية، وعشرين عامًا في المدينة، يُضاف إليها عشرة أعوام أخرى في المدينة، هي مدّة الصّداقة بين بوب مارلي والدا المولود.

حينها، يُسهِم الحديث بالضّمير الثّالث "هو"، فضلًا عن التّمهيد لحديث الشّخصية بالضّمير الأوّل "أنا"، مثل ما هي الحال في التّقديم لسرْد بوب مارلي لحكاية خال أبيه، في التّعريف بالشّخصية، وهو تعريفٌ ينمّ عن إلمامٍ بالأخبار والمعلومات، لا ينبغي إلّا لكائنٍ يمتلك رؤية سرديّة تختلف عن رؤية الشّخصية. إنّها الرّؤية السّردية الخارجية التي تعتمد على السّرد الموضوعيّ الخالص، وترتبط بوجهة نظر الرّاوي الغائب، ذلك الذي يعلَم أسرار الشّخصية وأفكارها ومشاعرها وأعمالها وإستراتيجيتها، ويتدخَّل، باستمرارٍ، في تنظيم مسار الحكاية وتحديد أسلوب التلفُّظ، ويُوجِّه عمليَّة استخلاص الدّلالة وتأويلها. يقول مثلُ هذا الرّاوي، الذي يُمكِن أن نَعُدَّهُ راويًا – مُؤرِّخًا غائبًا يُشارِك، هو الآخر، في تفسير أو فهْم بعض أحداث الحكاية الخاصّة ببوب مارلي، عن موقف الشّخصية من الجنائز: "الشّيء الوحيد الذي كان ينفر منه هو تلبية طلب خدمة مُرتبِطة بجنازة؛ فهذه مهمّة يعشقها عبد الرّحمن الغسّال؛ فهو يكره ولائمَ الجنائز. يهرب من منظر صفوف الكراسي التي تُوضَع على الرّصيف عند مدْخَل البناية التي فيها فقيد. يتجنَّب المرور أمام أيّ خيْمة منْصوبة وسط الشّوارع أو في ساحة عموميَّة لاستقبال المعزِّين ولتقديم عشاء العزاء. لم يأكل، يومًا لقمة في وليمة عزاء. لم يمشِ، في حياته، في جنازة. حتّى يوم وفاة زوجته نصيرة، وحتّى لا يضطرّ إلى المشْي في جنازتها، غادر العاصمة نحْو بجاية باكيًا، بعد أنْ تولّى عبد الرّحمن الغسّال الإشراف على كلّ شيء

ليقضيَ، هناك، ثلاثة أيّام في غرفةٍ بفندقٍ شعبيٍّ، ثمّ عاد في اليوم الرّابع"[1].

ومهما يكن مِنْ أمر تدخُّلات الرّاوي – المؤرّخ الغائب في الحكاية الخاصّة ببوب مارلي، فإنّ الرّؤية السّردية الدّاخلية التي ترتكِز إليها حكاية بوب مارلي والدا المولود والحكاية الخاصّة بكلّ واحدٍ منهما تُعرِب عن حضور الشّخصيتيْن على صعيد التلفُّظ عبر الخطاب الشّخصي (Le discours personnel)، بعد أنْ أثْبتَتا حضورهما على صعيد الحكاية، وإنْ كان حضور بوب مارلي، في الرّواية كَكُلٍّ من خلال ذلك الخطاب، يفوق حضور الدا المولود. وهو حضور لا يَعْدِلُه أو يُضاهِيه سوى حضور البَاشْ كَاتِبْ الذي يستحوذِ صوتُه على سرْد الحكاية التي تجمعه بمولاه الرّئيس قزمان أبو نسوان الذي لم نسمع له رِكْزًا، سوى مرّتيْن اثنتيْن؛ الأولى حين علَّق على إحدى رسائل العزاء التي خطَّها البَاشْ كَاتِبْ قائلًا: "يا بَاشْ كَاتِبْ عمّار، كأنّك كنت معنا"، والثّانية حين علّق، أيضًا، على نصّ "رسالة الشّطرنج" لعبد الحميد الكاتِب الذي دبّجه البَاشْ كَاتِبْ بخطّ أندلسيّ قائلًا: "السّياسة شطرنج، فيها الملوك والعسْكَر والخطوط الأماميَّة والخلفيَّة والخديعة والقنْص والحذَر والتربُّص".

ويوحي اكتفاءُ الرّئيس قزمان أبو نسوان بالإعجاب والابتسام والتّعليق على ما يكتبُه عمّار النّساخ الولهاصي برِضاهُ عن كاتِبه، وكأنّه يلفي في ما يخطُّه، من خُطَب إلى الشّعب ورسائل وبرقيات إلى رؤساء العالَم وملوكه، تعويضًا عن غيابه المؤقَّت بسبَب الرّحلات التي يقوم

[1] الرّواية، ص 47، 48.

بها إلى دول العالَم وانشغاله بعلاقاته الغراميّة. غير أنّ هذا الغياب النّسبي سيتحوَّل، بعد إصابة قزمان أبو نسوان بسكتة دماغية، إلى غياب تامّ، ينبري البَاشْ كَاتِبْ، أثناءه، إلى الإنابة عن مولاه في التّعبير من خلال الكتابة دائمًا، عنْ ما يجيش في نفْسه وما يختلج في قلبه مُحاوِلًا بعْث الحياة فيه من جديد وإطالة وجوده إلى حين، إرضاءً له ولمناصِريه ونكايةً في خصومه.

ويُوازي هذا الحضورَ / الغيابَ على مستوى الحكاية حضورٌ / غيابٌ على مستوى التلفُّظ، حيث يُؤكِّد البَاشْ كَاتِبْ وجوده، هذه المرّة، من خلال الهيْمنة على سرْد الحكاية التي تُؤلِّف بينه وبين مولاه، نظرًا للخُلَّة التي جمعتهما طيلة عشرين عامًا، وهي المدّة التي عمِل فيها عمّار النّساخ الولهاصي رئيسًا لديوان القلم والإنشاء بالقَصْر الرّئاسي أثناء حُكْم قزمان أبو نسوان، حيث لا يستغني بذكْر خصاله وأفعاله، مُفاخِرًا بعِشْقه للُّغة العربية، وولَعه بقواميسها، وإحاطته بالشّعر الفصيح والعامي على السّواء، وإجادته للّغتيْن الإسبانية والعبرية، ومعرفته باللّغة الفرنسيّة، التي كان مسكونًا بها قبل أنْ ينصرِف عنها إلى اللّغة العربية، وشغَفه بأسلوب كتابة الرّسائل، واطّلاعه على كتب التّاريخ ومُعلِنًا عن كُرْهه للّغة الأمازيغية وبعض الصّحف الفرانكفونية ومُعْتدًّا بفصاحته وبلاغته اللّتيْن أثارتا إعجاب الرّئيس وغيرة المستشارين في الدّيوان، بل إنّه يُورِد شيئًا من يوميات مولاه في تدبير شؤون الدّولة وبعضًا من مُمارَساته ومواقفه، نظيرَ رحلاته الكثيرة وتدْليله لشقيقه الأصغر، وإيثاره الصّحف الأجنبيّة عامّةً، والفرنسيّة على نحوٍ أخصّ، وحَنَقه على المثقَّفين.

ولأنّ به غيرة على قزمان أبو نسوان، فإنّ البَاشْ كَاتِبْ لا يسمح بأنْ يتدخَّل الرّاوي – المؤرّخ الغائب في سرْد الحكاية التي يشترِك فيها معه ولا في حكاية الرّئيس الخاصّة؛ فهو يَعُدُّ نفسه، بدافع حبّه الشّديد لمولاه وشعوره بواجب الوفاء والإخلاص تجاهه، أمينًا حتّى على ماضيه قبل أنْ يصبح حاكمًا؛ فيذكر، مثلًا، تعرُّضه إلى الإبْعاد عن الرّئاسة وارتحاله الإجباريّ إلى الخليج. ولكنّه يسمح، في مُقابِل ذلك، للرّاوي – المؤرّخ الغائب بأنْ يتدخَّل في قصّ حكايته هو، حيث لا يرى غضاضةً في أنْ يسرِد جزءًا من طفولته. يقول الرّاوي – المؤرّخ الغائب: "منذ الصّغر، كان عمّار النّساخ ضعيف البصر. لذلك، لم ينتبِه، يومًا لوجود جبل أربوز أو أعربوز على أطراف مدينته، جنان طيطمة. إنّه الطّفل الأوّل الذي لبس نظّارة في القرية. وكان، في البداية، يخشى أن يخرج للسّاحة للّعب مع أتْرابِه، لأنّهم استهزؤوا به، بمُجرَّد أن رأوْه بنظّارة. مع ذلك، أصرّ على لبْسها، ولم يكنْ له خيارٌ آخر؛ فشبع استهزاءً، انتهى بقَبول الجميع به وبنظّارته وبطريقة تسريحة شعره النّسائية، حيث الفرقة في المنتصَف"[1].

2 – التّاريخ / الرّاهِن:

يمثّل موقف البَاشْ كَاتِبْ المعارِض للحَراك، وموقف بوب مارلي والدا المولود المؤيِّد له، رؤيتيْن مختلفيْن للعالَم؛ رؤية مشدودة إلى الماضي، وأخرى مُقبِلة على الحاضر؛ فأمّا الأولى فيُحفِّزها انكباب عمّار النّساخ الولهاصي على قراءة كُتُبِ التّاريخ التي يلوذ بها، ليس ابتغاء معرفة أخبار الأمم السّابقة وأمجادها أو انكساراتها، ولكنْ من أجل

---

[1] الرّواية، ص 25.

الاتّعاظ بما وقعَ لـ "أسلافه" كُتّاب الدّواوين في بلاط الخلفاء والملوك والأمراء، مثل يحيى بن خلدون كاتِب الملك الزّياني أبي حمّو موسى الثّاني، والذي لَقِيَ حتْفه على يد ابنه أبي تاشفين[1]، وعبد الحميد الكاتِب كاتِب الأمير الأمويّ مروان بن محمَّد الذي لَقِيَ المصيرَ ذاتَه على يد العباسيّين. وقد ظلّ مقتل هذيْن الكاتِبيْن، ومصرع الوزير أبي بكرٍ بن عمّار على يد الملك المعتمِد بن عبّاد هاجسًا يُؤرِّق البَاشْ كَاتِبْ في شغله وفراغه، ويقظته ومنامه؛ هاجسًا لا يدفعه إلّا بتدبيج الخطَب مُستعِينًا بالمهجور من اللّغة العربية، وآياتٍ من القرآن الكريم أو الأحاديث النبويَّة؛ فكلَّما أجاد البَاشْ كَاتِبْ كتابة تلك الخطَب، أعاد الرّوح إلى مولاه، واللُّحمة بينه وبين شعبه، وأبعَد من ذهنه هو هاجس الموت بتلك الطّريقة التي عرفها "أسلافه": ""كلّ ما يُكْتَب بالعربيّة يُعْبَد"، وكلّ كلام غَمُضَ على العامّة فهْمُه، واتّخذ له شكلًا دينيًا يُطاعُ فيه صاحب القوْل طاعة عمياء. لذا، تراني أغرق في تضمين جميع رسائلي وخُطَبي باسم قزمان أبو نسوان كثيرًا من مهجور الكلام وأبحث عن المُمات في اللّغة، حتّى يفغَر النّاس أفواهَهم فيما أقول على لسان مَنْ لا لسان له. أنا لسانُك المقدَّس مولاي قزمان أبو نسوان"[2].

وقد يوحي اهتمامُ البَاشْ كَاتِبْ بالتّاريخ وكُتُبِه، واللّغة العربية وغريبها، إضافةً إلى زهْوه بنفسه وإعْراضه عن الآخرين باستثناء سكرتيرته الآنسة صونيا محسوب ومولاه وتوجُّسه من المُوظَّفين في

---

[1] أبو تاشفين، وليس ابن تاشفين، كما ورَد في الرّواية (ص 86). وهو أبو تاشفين الثّاني عبد الرّحمن بن أبي حمّو موسى الثّاني.

[2] الرّواية، ص 150.

ديوان القلم والإنشاء وعدم ارتياحه للمستشارين في القصر الرّئاسي وغيرته من عميدِهم المستشار روبيسبيير (Robespierre)، بانغلاق الشّخصية على نفسها، وانكفائها على ماضيها، ورفْضها لكلّ مذْهَب يُخالِف ما تذْهَب إليه، ومُعارَضتها لكلّ رأيْ يختلف عنْ ما تُؤمِن به. ذلك ما يُمكِن أن نستشفَّه مِنْ موقف عمّار النّساخ الولهاصي مِنَ الكاتب والممثِّل المسرحيّ عبد القادر علولة والأديب كاتب ياسين اللّذيْن يصفهما بأنّهما شيوعيان، ثمّ من تقليله من شأن الحَراك، حين يُشكِّك في هدف القنوات التلفزيونية من نقْل صُوَر المظاهَرات والمسيرات الشّعبية، وينعت الجماهير التي تُطالِب بإسْقاط النّظام بالغوْغاء ويتمنّى أنْ تدوسَهم الدبابات حتّى لا يُعكِّرَ صياحُهم وضجيجُهم مزاجَ مولاه قزمان أبو نسوان.

وإذا كانت كُتُب التّاريخ وقواميس اللّغة العربية قد استغرقت وقتَ البَاشْ كَاتِبْ واستنفدت طاقتَه، في سبيل تحسين صورة مولاه، ودرْء شبَح القتْل الذي يُلاحِقه في الآن نفسه، بحيث لم يُلْقِ بالًا للحَراك، إلّا ما كان من قبيل ذمّ المتظاهِرين و بَخْس مسْعاهم، فإنّ الحب والحرية والحياة هو كلّ ما ينشده بوب مارلي والدا المولود في هذا الحَراك الذي يرومانه بدايةً لعهد جديد لا يعرف فيه النّاس ظلْمًا ولا هضْمًا ولا فسادًا. لهذا، نجدهما يعيشان الحاضر بكلّ جوارحِهما؛ فيمضِيان إلى مُقاسَمة الجماهير انتفاضتها ضدّ الحُكْم القائم، أداتهما، في ذلك الشّعارات والهتافات والورْد والشّعر والغناء والرّقْص. إنّها أدوات لا تكلُّف فيها ولا تصنُّع، تُمليها اللّحظة الرّاهِنة، وتُعبِّر عن تفاعُل الشّخصيتيْن مع الآخرين، وهما اللّتان أبْديتا إقْبالًا على الحياة بشدّتها ورخائها، وانفتاحًا على العالَم بأعراقه وثقافاته المختلفة؛ فقد شارَك

بوب مارلي في مسيرات الرّبيع الأمازيغي في العشرين أبريل عام ألف وتسعمائة وثمانين وانتفاضة الخامس أكتوبر عام ألف وتسعمائة وثمانية وثمانين ومُظاهَرات الرّبيع الأسود في شهر جوان من عام ألفيْن وواحد، وتعلَّم اللّغة الأمازيغية خلال ثلاثة أشهر بدافِع حبه الشّديد لزوجته نصيرة المتوفّاة، وأبانَ عن معرفته باللّغة فرنسية حين توَلّى مهمّة الإشراف على فهرسة الكُتُب التّقنية في مكتبة شركة سونيلغاز التي عمل فيها جابِيًا قبل ذلك، وتعلَّم اللّغة الإنجليزية ليَستعين بها في سفره إلى جامايكا موطِن المغنّي العالَمي الشّهير بوب مارلي الذي تَسَمّى باسمه، بعد شغَفه بموسيقاه المعروفة بالريقي (Le reggae). كما عايَش الدا المولود الثّورة التّحريرية، وعاش جحيم العشريَّة السّوداء وخالَط الفرنسيّين، وسافَر إلى إيطاليا، وطالَع الشّعر العالَمي.

ويُلازِم تداوُلَ بوب مارلي والدا المولود على مشْهَد الحَراك تناوُبُهما على تلفُّظ تفاصيله، خاصّة مشْهَد المسيرات التي تزامَنت مع عيد المرأة، مُؤكِّديْن، بذلك، حضورهما في هذا الحدث على مستوييْ الفعل والقصّ. وهو حضورٌ لا يخلو، مرّةً أخرى، وعلى العكس من سرْد البَاشْ كَاتِبْ لنظرته للحَراك ولِما جرى أثناءه من أحداث في القصر الرّئاسي، من تدخُّلات الرّاوي – المؤرّخ الغائب الذي يقول ساردًا وواصِفًا جزءًا من المشْهَد: "ينْتشي بوب مارلي. يتأمَّل هذا الحشْد البشريّ الهائل؛ فتغرورق عيناه بدمع سخيّ دافئ؛ دموع الفرح. والبلد يستيْقظ، أخيرًا، بعد عشرين سنةً من البهتان والكذب والفساد. يحملونه على الأكتاف، وهو يُغنّي للحرية. جسمٌ نحيفٌ وقيثارةٌ صادقةٌ وحنجرةٌ دافئةٌ. يمْشون به مئات الأمتار، وهو يُغنّي، واقفًا على أكتاف المتظاهِرين، أغنية بوب مارلي الشّهيرة "لا توجد [امرأة] لا تبكي" (no

(no [woman]cry). المتظاهِرات تُزغْرِدن وتُردِّدن معه؛ فغالبيّتهن يحفظن كلماتها"[1].

3 – الكتابة / الصّوت:

يبدو أنّ الاختلاف بين الرّؤية المحافِظة التي يمثّلها البَاشْ كَاتِبْ والرّؤية الحداثية التي يمثّلها بوب مارلي والدا المولود[2] سيتطوَّر إلى صراعٍ بينهما، بحيث تصبو كلّ رؤية إلى الغَلَبة والهيْمنة؛ صراعٍ تستعمل فيه الشّخصيات خطابًا يعكس منظورها، وإستراتيجيتها التي تتوخّاها في سبيل ترجيح كفّة الخصومة. من أجل ذلك، يحتمي عمّار النّساخ الولهاصي بالكتابة من اشتداد صوت الشّعب المُطالِب بإسْقاط النّظام. إنّه، إذًا، صراعٌ بين الكتابة والصّوت؛ بين مركزيَّة الخطاب الأوّل الذي يتوجَّس مُناصِروه مِنْ أنْ يصبح هامشيًا وهامشيَّة الخطاب الثّاني الذي يتطلَّع مُؤيّدوه إلى أنْ يكون مركزيًا (Le phonocentrisme). لهذا، ينصرِف البَاشْ كَاتِبْ، بعد أنْ بدأت مركزيَّة العقل (Le logocentrisme)، التي يمثّلها الرّئيس قزمان أبو نسوان تتداعى ويتلاشى اتّساقُها بسبَب السّكتة الدّماغية التي ألمَّت به، وتفقد مصداقيتها بفِعْل الفساد بأشكاله جميعها، إلى مُحاوَلة استخْلاف تلك المركزيَّة، التي امتدّت عشرين عامًا، إلى حين، عبْر تدبيج الخطَب

---

[1] الرّواية، ص 45.

[2] يومئ الدا المولود إلى هذه الرّؤية في قوله: "... والثّانية حين حلَّت لعنة العشريَّة السّوداء، تذكَّرت موقف دانيال ليبار وإصرارها على الإبقاء على المحلّ مفتوحًا. كانت تقول وتُؤكِّد لزبائنها: إنّ بيْع الورود زمن الحرب هو أكبر مُقاوَمة ضدّ أعداء الجمال والحب والحريّة والحداثة. وعلى سُنَّتها، أبقيْت على المحلّ مفتوحًا لمُقاوَمة الخراب الذي أصاب النّفوس". الرّواية، ص 179.

والرّسائل والبرقيات، ابتغاء سدِّ الفراغ الذي خلَّفه غياب مولاه والاعتراض على إنْكار الشّعب لما قام به من إنجازات. إنّ البَاشْ كَاتِبْ في الواقع، لا يريد أن يقوم مقامَ قزمان أبو نسوان إلى الأبد، ولا أن تحلّ الكتابة محلَّ العقل على الدّوام؛ فهو راضٍ بمُقاسَمة السّلطة مع الرّئيس؛ سلطة قوامها "دماغٌ ساكتٌ" و"قلمٌ يتكلَّم".

إنّ عمّار النّساخ الولهاصي يُدرِك، جيّدًا، السّحر الذي تُمارِسه الكلمة، خاصّةً إذا كانت مُشبَعة بالمهجور من اللّغة وغريبها، ومُتلبِّسة بالدّين. ومن ثمّ، فإنّ الكتابة، في نظره، أهمُّ من الصّوت، والخبر أوْلى من إذاعته، فالكتابة هي السّبيل الوحيد لتمتين العلاقة بين الحاكِم والمحكوم، وتجديد الثّقة بينهما. ولكنْ، يبدو أنّ هذه الكتابة التي تبتغي، من خلال البلاغة والمجاز، التّلميح والتّضمين والمخاتَلة بدلًا من التّصريح والتّقرير والوُضوح[1]؛ فتُصيب الجماهير بالخرَس، وتحجب عنها حقيقة الواقع الذي يطفَح بالضّيْم والنّفاق والكذب والجشَع وتُضفي الشّرعية على نظامٍ يريد شعبًا طائعًا مطْواعًا، لنْ تصمد أمام الأصوات التي أصبحت تتعالى أكثر فأكثر، غير مُكترِثة بالخطَب ولا بـ "القلم الذي يتلفَّظها": "هذه الغوغاء التي تتدفَّق في مسيراتٍ بالشّوارع والسّاحات، والتي تُحرِّكها أيادٍ خارجية أجنبية، لا تريد أن تسمع

---

[1] يزعم عبد الله الغذامي أنّ الكتابة والخطابة والمقامة، والشّعر قبل ذلك وأثناءه وبعده، خطابات تنهَض على ثنائية الصّريح والضّمْني، حيث تُضمِر اللّغة الأدبية القائمة على التّورية البلاغية نسقًا ثقافيًا فحوليًا يتأسَّس على قيَم الطّغيان والتّسلُّط والكذب. يُنظَر: عبد الله محمّد الغذامي: "النّقد الثّقافي؛ قراءةٌ في الأنساق الثّقافية العربية" المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 3، 2005، المبحث الموسوم (الخطاب الحرّ / الخطاب العاقل)، ص 105.

خُطَبي، وأنا الذي صرفت سنينًا كثيرةً في القواميس، أستعمل لقراءتها ثلاث نظّارات طبيَّة مختلفة. كلّ شكل حرف له نظّارته، حتّى لا أُتْعِبَ عينيّ التي بهما أرى جواهرَ الكلام. الغوغاء تقترِب من القصر. تُغرِق الشّوارعِ الرّئيسية والأزقّة المتفرّعة عنها. هتافاتها المطالِبة برفْض الانتخابات وبالتّغيير وبإسْقاط النّظام تصل مكتبي. أُحْكِمُ غلْق النّوافذ جيّدًا. لكنّ الأصوات عنيدة وثاقبة وقادرة على اختراق الزّجاج السّميك المزدوج والإسمنت المسلَّح عالي الجودة. أحاول أن أبحث عن كلمة في القواميس لتوصيف الوضْع. لا أجد وأنا الذي يحفظ أجزاء كبيرة من قواميس مُتعدِّدة!"[1].

وعلى العكس من الكتابة، التي تركَن إلى لغة واحدة وتُحاوِل أن تتضامَن مع عقل غائب أو مُغيَّب ذي صوت مبْحوح للمُحافَظة على الفكر الأحادي، يتّخذ الصّوت أشكالًا عديدة؛ فهو يتجلّى من خلال ترديد بوب مارلي لأغاني معروفة، وإنْشاده لقصائد الدا المولود (والشّعرُ ذاتُه، في أصل نشأته، صوتٌ، باعتباره خطابًا يعتمِد على المُشافَهة والإلْقاء)، والشّعارات التي تصدَح بها الجماهير، وهي شعارات مكتوبة باللّهجة الجزائرية، مثل "يتنحاو قاع"[2]، والهتافات التي ترتفِع بها حناجرها، بتلك اللّهجة تارةً، نظيرَ "كليتوا البلاد يا السرّاقين"[3] وباللّغة الفرنسية تارةً أخرى، من قبيل "Pouvoir assassin"[4]، وأغاني الأعراس التي تأتلِف فيها الألوان الموسيقية الجزائرية المختلفة

---

[1] الرّواية، ص 150.

[2] "يرحلون جميعاً".

[3] "سرقْتم كلّ شيء".

[4] "نظامٌ مُجرِمٌ".

"العاصمي والقبائلي والوهراني والشّاوي والتّرقي"، والتي يتجاوَب، من خلالها، المتظاهِرون مع عروسيْن أبَيا إلّا أنْ يتشارَكا فرحتهما بالزّواج معهم، والمسرحيّة التي يُحاكِم فيها النّاس – الممثِّلون رموز النّظام مُحاكَمة شعبيّة. ولا شكّ أنّ خطاب الصّوت، بهذه الصّورة، التي بدا عليه أثناء الحَراك، يُحيل إلى جوِّ الكرنفال[1] الذي تمتزِج فيه اللّغات واللّهجات والنّبرات، وتذوب فيه الفوارِق الاجتماعيَّة والعِرقيَّة والثّقافيَّة، بحيث لا يمثّل صوت بوب مارلي والدا المولود، اللّذيْن يجسّدان المنظور الحداثي، سوى فئة مُعيَّنة من فئات الشّعب، وليس الشّعب كلّه. والخطاب، لذلك، عصِيٌّ على خطاب الكتابة بوصفه قيْدًا لا يعترِف بالاختلاف والتّعدُّد، وخطرٌ يُهدِّد مركزيّته، وخليقٌ، من ثمّ، بأنْ يكون خطابًا مركزيًا يُقاسِم مركزيّة العقل الحُكْمَ[2]، بل هو الحُكْمُ نفسُه، ذلك أنّ الشّعب هو مصدر السّلطة.

---

[1] يقول ميخائيل باختين مُعرِّفًا الكرنفال: "الكرنفال هو بمثابة المشْهَد المسرحيّ من غير أضواء أماميَّة ولا تقسيم للحاضِرين داخل المسرح إلى مُمثِّلين ومُشاهِدين. في الكرنفال الكلّ مُشارِكون نشِطون، والكلّ يُقدِّمون قربانهم بالفعل الكرنفالي. الكرنفال لا يُشاهِده النّاس، وإنْ أردْنا الدقّة، حتّى لا يُؤدّى تمثيلًا، وإنّما يعيش النّاس فيه، يعيشون حسب قوانينه، طالما كانت هذه القوانين سارية المفْعول، أعني أنّهم يعيشون حياة كرنفالية. أمّا الحياة الكرنفالية، فإنّها حياةٌ خرجت من خطّها الاعتيادي؛ إنّها، في حدودٍ مُعيَّنةٍ، "حياة مقلوبة"، و"عالَم معكوس" (monde à l′ envers)". يُنظَر: ميخائيل باختين: "شعريَّة دوستويفسكي"، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مُراجَعة: حياة شرارة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ط. 1، 1986، ص 178 .179

[2] يعتقد جاك دريدا أنّ مركزيَّة الصّوت هي نفسها مركزيَّة العقل أو اللوغوس، باعتبار أنّ الصّوت أو الدّال المنطوق والوجود مُتلازِمان. أمّا الكتابة أو الدّال المكتوب فهو مُجرَّد

4 – التّجانُس / التّغايُر:

لم تشهَد الخصومة بين الرّؤية المحافِظة والرّؤية الحداثية باستثناء توْقيف بوب مارلي، وبعض الشّباب الذين حملوا الرّاية

تمثيلٍ أو واسطة لذلك الصّوت الذي يُعدُّ، بدوْره، واسطة للوجود؛ فالكتابة، إذًا واسطة مُضاعَفة. يُنظَر: جاك دريدا: "في علم الكتابة"، ترجمة وتقديم: أنور مغيث، منى طلبة، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط. 2، 2008، ص 73، 74.

الأمازيغية، صدامًا مُباشِرًا؛ فقد لزِم مُمثِّلاَ المنظوريْن المتعارِضيْن وشرائح المجتمع الأخرى، مكانهم، ومضوا إلى تحقيق التّفوُّق والسّيْطرة باستعمال الكتابة "المداهِنة" والصّوت "الغاضِب"، إلى أنْ قدّم قزمان أبو نسوان استقالته؛ فكانت رسالة الاستقالة أو الإقالة آخرَ عهد البَاشْ كَاتِبْ بالكتابة، ومُستهلَّ عهد جديد علَا فيه صوت الشّعب مُؤقَّتًا، في انتظار رحيل النّظام كلّه. ومن ثمّ، فقد تحصَّن كلّ طرفٍ بفضائه الأثير، واتّخذه حيِّزًا يضع فيه إستراتيجيته، ويُحدِّد فيه أولوياته، ويستعرِض فيه مُناوَراته، ويُجرِّب فيه أدواته في مواجَهة الآخر؛ فكان أنْ لاذ عمّار النّساخ الولهاصي بمكتبه في القصر الرّئاسي وشرَع يُدبِّج خُطَبَه ورسائلَه وبرقياتِه، أملًا في إعادة الحياة إلى قزمان أبو نسوان، بل جعله مسْكنًا بعدما أُصيب الرّئيس بالسّكتة الدّماغية.

لقد أشْعَره المكتب، بوصفه مكانًا مُتجانِسًا (homotopie) لم يبرَحْه طيلة عشرين عامًا سوى إلى بيْته أو إلى العديد من دُوَل العالَم مُرافِقًا مولاه في عُهْدتيْه الأوليَيْن، بالمنَعة والاطمئنان والحماية من غضَب الجماهير التي غزَت المكان المغايِر (L'hétérotopie) أو الفضاء الآخر (L' espace autre)[1]، ذلك المكان الذي يمثّل، في نظر البَاشْ كَاتِبْ مكانًا عدائيًا، تختلف إليه الجماهير للتّعبير عن رفضها لحُكْم "صاحب الرياسة والكياسة"؛ فهو فضاء يتضمَّن قيمَ التّمرُّد والعصيان

[1] يذهب ميشال فوكو إلى أنّ المكان المغايِر أو الفضاء الآخر هو مكانٌ أو فضاءٌ واقعيٌّ تتعارَض قيَمُه مع قوانين السّلطة وأعراف المجتمع، من قبيل المصحّات العقلية والثّكنات والسّجون والمقابِر والحدائق والمتاحِف والفنادِق وبيوت الدّعارة. يُنظَر: ميشال فوكو: "الجسد الطّوباوي، أماكن أخرى"، ترجمة: محمَّد العرابي، منشورات الانتهاكات د. ط، د. ت، ص 32.

والجحود والإنْكار. غير أنّ هذا المكانَ عينَه يُعَدُّ، في نظر بوب مارلي والدا المولود والمتظاهِرين الآخرين، مكانًا مُتجانِسًا، يعبّر عن قيَم الثّورة البيضاء أو ثورة الابتسامة والحب والحرية والحياة والفن والجمال والفرَح؛ مكانًا تلجأ إليه الجماهير صباحَ كلّ يومِ جمعةٍ إلى غاية الخامسة والنّصف مساءً، لمُمارَسة حقِّها في المعارَضة والمقاوَمة والنّضال.

على هذا الأساس، تغدو السّاحات والشّوارع والأزقّة، في ارتباطها بزمن المسيرات والمظاهَرات، زمكانًا خارجيًا عابِرًا وعامِرًا بالحركة النّاهِضة على الاختلاف والتّنوُّع ومُنفتِحًا على العالَم[1]، وذلك على العكس، تمامًا، من المكتب بل القصر الرّئاسي كلّه، الذي يُعَدُّ، في ارتباطه بزمن الحُكْم الذي دام عشرين عامًا، زمكانًا داخليًا قارًّا يُعيد إنتاج الفكر نفسه: "الخامسة والنّصف مساءً. بهدوءٍ، وانتظامٍ شيئًا فشيئًا، تبدأ الجماهير الغفيرة بإخْلاء السّاحات والشّوارع، تعود إلى بيوتها، في انتظار مسيرة الجمعة القادمة. وعلى الفوْر، تنتشِر مجموعات من الشّباب يحملون أكياسًا بلاستيكية كبيرة ومكانِس ويشرَعون في تنظيف الشّوارع والسّاحات ممّا ظلّ فيها من أوساخ: قناني الماء البلاستيكية الفارغة، بقايا تغليف سندويشات، بعض المناشير والأعلام الورقيَّة الممزَّقة... دقائق، فتصبح ساحتا البريد المركزي وموريس أودان والشّوارع المؤدّية إليهما، كشارع محمَّد الخامس

[1] يُعَدُّ الزّمكان العابِر ضربًا من المكان المغايِر أو الفضاء الآخر الذي يتضافَر مع الزّمن المغايِر أو الآخر، وهو يُقابِل الزّمكان الأبديّ الذي يُمثّله المتْحف والمكتبة. إنّه زمكانٌ يسَع النّاس جميعًا، مع أنّه مُنفتِح، نسبيًا، على الزّمن، وتمثّله المعارِض الشّعبية (Les foires) والقرى البولينيزية (Les villages polynésiens). يُنظَر: المرجع نفسه، ص 37.

وديدوش مراد والعربي بن مهيدي وحسيبة بن بوعلي والدكتور سعدان وعبّان رمضان وكريم بلقاسم، نظيفةً، كأنْ لمْ تمشِ عليها منذ ساعات الصّباح الأولى أرجل مئات الآلاف من المتظاهِرات والمتظاهِرين"[1].

5 – التّصادُم / التّعايُش:

لقد عبَّرت الشّخصيات الثّلاث، من خلال الحبكة أو الخطاب السّردي الذي يشمل الحكاية والسّرد معًا، عن تفسيرها أو فهْمها للحَراك، تأسيسًا على وجهة نظر أيديولوجية تنحو منحى الإقصاء والنّفي والتّحقير؛ فقد اتّصفت العلاقة بين عمّار النّساخ الولهاصي من جهةٍ، وبوب مارلي والدا المولود من جهةٍ أخرى، بالمظهر الجدالي (L'aspect polémique) الذي تبدّى في موقفِ كلّ طرفٍ من الحَراك؛ موقفٍ ينهَض على الاختلاف في رؤية العالَم والخطاب المُستثمَر في الإعْراب عن تلك الرّؤية والزّمكان الذي منه تُدرِك الأنا ذاتها والآخر والعالَم؛ فبينما ينصرف البَاشْ كَاتِبْ إلى الاستخفاف بصوت الجماهير، والتّقليل من شأن مُعارَضتها للفساد ورموزه، ينْحاز بوب مارلي والدا المولود إلى صوت الشّعب "الغاضِب" الذي أثْمَر استقالة أو إقالة الرّئيس؛ هذا الشّعب الذي لا يزال يطْمَح إلى تحقيق أهدافه التي من أجلها أطْلَق حَراكه السّلمي[2].

ولا شكّ أنّ الذي يقف خلف هذا الاختلاف في موقف الطّرفيْن من الحَراك هو مُنْشِئ الرّواية؛ فمَهْما بدا من تفرُّد الشّخصيات بكلامها

---

[1] الرّواية، ص 63.

[2] يسود الاعتقاد بأنّ الحَراك قد تفرَّقت به السُّبُل، بحيث لم يعد منسجِمًا، لا من حيث التّيارات والاتّجاهات التي تمثّله، ولا المطالِب التي يرفعها، ولا الأهداف التي ينشد تحقيقها.

وأفكارها، وتعدُّد الأصوات أثناء تلفُّظ حكاياتها وحواراتها، فإنّ ذلك لا يعدو أنْ يكون إستراتيجية نصيَّة يتبنّاها المؤلِّف لتعْليل وجهة نظره الأيديولوجية المصطبِغة بصبغة رومانسية تتعامَل مع الشّخصيات بوصفها مواضيع لا ذوات؛ فتدفعها إلى التّنافُر بدلًا من الحوارية (Le dialogisme)، وتحثُّها على التّصادُم عوضًا عن التّعايُش، وتجعل النّص، من ثمّ، أقرب "للرّواية الرومانتيكية التي عرفت الوعيَ والأيديولوجيا على أنّهما تعبير وحسب عن حماسة المؤلِّف. أمّا البطل فتنظر إليه على أنّه مُنقِذٌ لحماسة المؤلِّف أو مُجرَّد موضوع object لاستنتاجات المؤلِّف. إنّ الرومانتيكيين، بالذّات، هم الذين يعطون لميُولهم وأحكامهم الفنيَّة تعبيرًا مُباشِرًا من خلال نفس الواقع الذي يُصوِّرونه، مُسبِغين الموضوعية والملموسية على كلّ ما لا يستطيعون أنْ يتركوا عليه بصمات أصواتهم الخاصّة"[1].

وتتكشَّف مثلُ تلك الميُول والأحكام الفنيَّة والأيديولوجيَّة من لدن مُنْشِئ الرّواية في إضْفاء سمة الرّومانسية الثّورية[2] على سلوك بوب مارلي والدا المولود، وتضامُنه مع الأوّل، حين يرفع شعاره في الحَراك

---

[1] ميخائيل باختين، مرجع سابق، ص 19.

[2] يبدو أنّ هذه السّمة قد ميَّزت الإستراتيجية النّصية المصطفاة من قِبَلِ مُنْشِئ الرّواية الذي مضى إلى التّعبير عن الحَراك في لحظته التّاريخية المشرِقة، المفْعَمة بالرّومانسية، والتي شدّت إليها العالَم كلَّه، حيث آثر أن تكون نهاية محكيِّه الرّوائي، كما أثْبتَها في آخر النّص بعبارة: إيكوزيوم في 02 أبريل 2019، مُتزامِنة مع استقالة الرّئيس السّابق عبد العزيز بوتفليقة، في التّاريخ نفسِه، وذلك قبل أن يأخذ الحَراك، الذي أبى إلّا أن يستمرّ، مُنعطَفًا جديدًا قد يفقِد فيه إشْراقه ورومانسيته. وهو ما بدأ يتجلّى، في الحكاية، في إغلاق النّفق الجامعي رمز الحَراك، وتوقيف بوب مارلي، وبعض المتظاهِرين الآخرين.

"دولة مدنيَّة، لا عسكريَّة ولا دينيَّة"، وهو شعارٌ يُنسَب إلى "الحداثيين" أو "العلمانيين" الذين لا يستنكفون، على لسان بوب مارلي نفسه، من مُعارَضة بناء الجامع الأعظم، بدعوى أنّه يُفسِد جمال المدينة التي أبْدَع المحتلّ الفرنسيّ في هنْدسَتها، وإنْكار "أيام الله"، وهي الجمعة والسّبت والأحد، بحجّة أنّها تبعث على الحزن، والاعتراض على الأذان الذي يُرْفَع في يوم الجمعة، بدعوى أنّه نَشازٌ يفتقر إلى التّجويد والتّحسين، ومع الثّاني حين يشيد بدوْر المرأة في الحَراك، وينسب إلى الإسلاميّين آلام العشريَّة السّوداء ومآسيها، ومع الجماهير التي يُكسِب حَراكها، على لسان الرّاوي – المؤرّخ الغائب، صفات الجلال والجمال والبهاء[1]. وفي المقابِل، يُهيِّئ المؤلِّفُ البَاشْ كَاتِبْ فيزيولوجيًا (ضعف البصر، والعناية بالمظهر الخارجي، مثل نتْف شَعْر الحاجبيْن)، ونفسيًا (الكِبْر، والقلق، والغيرة)، وفكريًا (الاهتمام بكُتُب التّاريخ، وحب اللّغة العربية، والإلْمام بالشّعر العربي)، وأيديولوجيًا (مقْت الأمازيغية وبعض الصّحف الفرانكفونية، والشّيوعيين)، للاضطلاع بدوْر "المحافِظ" بل "الرّجعي" الذي يقف، بشراسة، ضدّ الحداثة ويذود باستماتة، عن نظامٍ فاسدٍ فقَد شرعيته ومصداقيته.

---

[1] غنيٌّ عن البيان أنّ أمين الزّاوي يُعرِب، من خلال رواياته وندواته ومقالاته الصّحفية ولقاءاته الإعلامية، عن آرائه في مسائل كثيرة، مثل اللّغة والسّياسة والتّنوير والمواطَنة والتّمدُّن والدّين والمرأة. وهي آراء تثير، في كلّ مرّة، جدالًا واسعًا في السّاحة الثّقافية الجزائرية. يُنظَر، مثلاً، مقاله الموسوم "la bédouinisation islamique ; Alger et ses moutons!".

https://www.liberte-algerie.com/chronique/la-bedouinisation-islamique-alger-et-ses-moutons-425

وهو ما يجعل تعدُّد الأصوات الذي يقوم، في منظور ميخائيل باختين، على تكافُؤ أنماط الوعي في الحقوق، في هذه الرّواية شكليًا. ذلك التّكافُؤ الذي ينبغي له أن يُفضيَ إلى الحوارية بين اللّغات واللّهجات والأصوات والنّبرات، والتّعايُش بين الأيديولوجيات ورؤى العالَم، حيث لا تعني مُمارَسةُ أنماط الوعي لحقوقها الحضورَ المهيْمِنَ على مستوييْ الحكاية والتلفُّظ فحسب، مثل ما هو الشّأن بالنّسبة للبَاشْ كَاتِبْ وبوب مارلي والدا المولود، إنّما استقلالية الذّوات الثّلاث بأهوائها وخواطرها وأفعالها وأقوالها عن نوايا المؤلّف وتوجُّهاته وتوجيهاته الأيديولوجية كذلك. كما لا تعني مُمارَسة تلك الحقوق أيضًا، الحضور الصّوري لبعض الشّخصيات – المواضيع من حين إلى آخر فقط، بل الحضور الصّوتي والفكري والأيديولوجي كذلك، كأنْ يتمّ تمْكين قزمان أبو نسوان من ذلك الحضور عبْر تيّار الوعي مثلًا، وتمْكين بعض الشّخصيات، التي تمثّل النّظام، من إبْداء موقفها من الحَراك، مثل روبيسبيير (Robespierre) عميد المستشارين، والحاج مولاي بوعزّة رئيس الحجّاب، والآنسة صونيا محسوب سكرتيرة البَاشْ كَاتِبْ، وتوظيف أسلوب الكرنفال، بشكله المسرحيّ الفعليّ الذي يسمح ببروز أنماط الوعي جميعها وليس، فقط، وعي بوب مارلي والدا المولود المتزمِّت والمتشبِّث، بتوجيهٍ من المؤلِّف نظيرَ توجيهه وعيَ البَاشْ كَاتِبْ نحو التّشدُّد والتّعصُّب للنّظام، بفكرة التّغيير الجذري والشّامل الذي لا يُبْقي ولا يذَر[1]، وذلك من خلال إشْراك شخصيّات أخرى، مثل

[1] يبدو أنّ هدف الحداثيين من الحَراك هو اجتثاث نظامٍ ساسَ النّاس منذ الاستقلال. ممّا يعني تغييرًا جوهريًا لا يخلو من مُجازَفة. يقول بوب مارلي للدا المولود: "مهمّة إسْقاط

الآنسة نبيلة قومي رئيسة المصلحة حيث يعمل بوب مارلي وعبد الرّحمن الغسّال جاره؛ فالحَراك، في النّهاية، هو حَراك الشّعب كلّه.

نظامٍ قائمٍ على الفساد منذ أكثر من نصف قرْنٍ مهمّة صعبة، ولكنّها ليست بمستحيلة".
الرّواية، ص 184.

المصادروالمراجع

1 – المصادر:

- أحلام مستغانمي: "الأسود يليق بكِ"، هاشيت أنطوان، بيروت، د. ط، 2012.

- أمين الزّاوي: "الخلّان"، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2019.

- أمين الزّاوي: "البَاشْ كَاتِبْ؛ لم يبقَ لكاتبِ رسائلِ الرّئيسِ ما يكْتُبه"، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2019.

- بشير مفتي: "لعبة السّعادة؛ أو الحياة القصيرة لمُراد زاهِر" منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1 2016.

- عبد اللّطيف ولد عبد الله: "خارج السّيطرة"، منشورات ضفاف بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2016.

- عبد اللّطيف ولد عبد الله: "التّبرُّج"، منشورات ضفاف، بيروت منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2018.

- كمال داود: "مُعارَضة الغريب"، ترجمة: ماريّا الدويهي، جان هاشم، دار البرزخ، الجزائر، دار الجديد، لبنان، ط. 1، 2015.

2 – المراجع العربيَّة:

- سيدي محمَّد بن مالك: "جدَل التّخييل والمخيال في الرّواية الجزائريّة؛ قراءات سرديّة ثقافيّة"، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط. 1 2016.

- سيزا قاسم: "القارئ والنّص؛ العلامة والدّلالة"، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، د. ط، 2013.

- عبد القادر شرشار: "الرّواية البوليسية؛ أصولها التّاريخية وخصائصها الفنية وأثرها في الرّواية العربية المُعاصِرة"، منشورات الدّار الجزائريَّة، الجزائر، ط. 1، 2015.

- عبد الله محمّد الغذامي: "النّقد الثّقافي؛ قراءةٌ في الأنساق الثّقافية العربية"، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 3، 2005.

- مجموعة من المُؤلِّفين: "معجم السرديات"، إشراف: محمَّد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، (تونس، لبنان، الجزائر، مصر، المغرب)، ط. 1، 2010.

3 – المراجع المترجَمة:

- ألجيرداس جوليان غريماس، جاك فونتني: "سيميائيّات الأهواء؛ من حالات الأشياء إلى حالات النّفس"، ترجمة وتقديم وتعليق: سعيد بنگراد، دار الكتاب الجديد المُتّحدة، بيروت، ط. 1، 2010.

- بول ريكور: "الزّمان والسّرد؛ الحبكة والسّرد التّاريخي"، ترجمة: سعيد الغانمي، فلاح رحيم، راجَعه عن الفرنسيَّة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المُتَّحدة، بيروت، ط. 1، 2006.

- جاك دريدا: "في علم الكتابة"، ترجمة وتقديم: أنور مغيث، منى طلبة، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط. 2، 2008.

- دافيد لوبروطون: "تجربة الألم بيْن التّحطيم والانبعاث"، ترجمة: فريد الزّاهي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط. 1، 2017.

- رينيه ريفارا: "لغة القصة؛ مدخلٌ إلى السرديات التلفُّظية"، ترجمة: محمّد نجيب العمامي، جامعة القصيم (السعودية)، د. ط، 2015.

- ميخائيل باختين: "شعريَّة دوستويفسكي"، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مُراجَعة: حياة شرارة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ط. 1، 1986، ص 178، 179.

- ميشال فوكو: "الجسد الطّوباوي، أماكن أخرى"، ترجمة: محمَّد العرابي، منشورات الانتهاكات، د. ط، د. ت.

4 – المراجع الأجنبيَّة:

- Algirdas Julien Greimas: «Du sens II ; Essais Sémiotiques», Seuil, Paris, 1983.

- Collectif: «Théorie de la littérature; Textes des formalistes russes», traduit par : Tzvetan Todorov, Seuil, Paris, 1966.

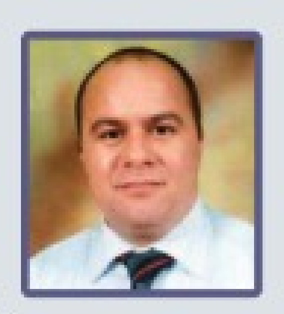
- Gérard Genette: «Figures III», Seuil, Paris, 1972.

- Gérard Genette: «Seuils», Seuil, Paris, 1987.

- Richard Saint – Gelais: «fictions transfuges; La transfictionnalité et ses enjeux», Seuil, Paris, 2011.

- Tzvetan Todorov: «Littérature et signification», Larousse, Paris, 1967.

الفهرس

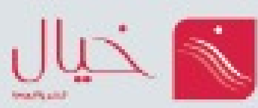


سيدي محمد بن مالك

أكاديمي جزائري من ولاية تلمسان. لديه العديد من المساهمات البحثية. يشغل منصب أستاذ التعليم العالي بالمركز الجامعي – مغنية-



نُحاوِل، في هذا الكتاب الذي اصطفيْنا له عنوان "الرّواية الجزائريّة المُعاصِرة بين التّخييل والتّاريخ"، مُقارَبة سبع روايات جزائريّة من وجهة نظَر السّرديات ما بعد البنيويّة (La narratologie post – structuraliste)، وهي وجهة نظَر تروم التّوفيق بين سؤال الماهية الذي يقتضيه نسقُ المحكي الرّوائي القائمُ على جملة من المكوّنات المحايثة له وسؤال الغائية الذي يُحفِّزه سياقُ ذلك المحكي الرّاكِنُ إلى المؤثِّرات والظّروف الباعثة على إنشائه. من أجل ذلك، آثرْنا اختزال هذيْن السّؤاليْن الجوهريّيْن في ثنائيّة التّخييل والتّاريخ التي تتّسِم بها الرّواية الجزائريّة المُعاصِرة، حيث يضطرب المحكي الرّوائي الجزائري، شأن كلّ محكيّ روائيّ، بين البعد التّخييلي الذي تؤسّسه مفاهيم سرديّة (من منظور الكتابة) – سردانيّة (من منظور التّحليل)، من قبيل الرّاوي السّيرذاتي والتّبئير والمقام السّردي والبرنامج السّردي والتّحفيز التّأليفي الزّائف، والبعد التّاريخي بمدلوله العامّ الذي يُحيل إلى كلّ حدثٍ يسبق زمن الكتابة – زمن السّرد، ويطفَح بالاختلاف و / أو الائتلاف بين رؤى العالَم (الرّؤية المحافِظة، والرّؤية الحداثيّة، والرّؤية العبثيّة، والرّؤية المأساويّة،...)، وما يتشكّل داخِل كلّ رؤية من أفكار وأهواء وطموحات وتجارب تُعبِّر عن نظرتها للذّات والآخر ومُراوَحتها بين المركز والهامش وموقفها من الثّورة والحَراك والفساد والجريمة والإرهاب والمرض والألم...



khayaleditions@gmail.com

ISBN : 978-9931-06-298-1



9 789931 062981